L'ÉCRAN
FANTASTIQUE
LA NOUVELLE DIMENSION DU CINEMA

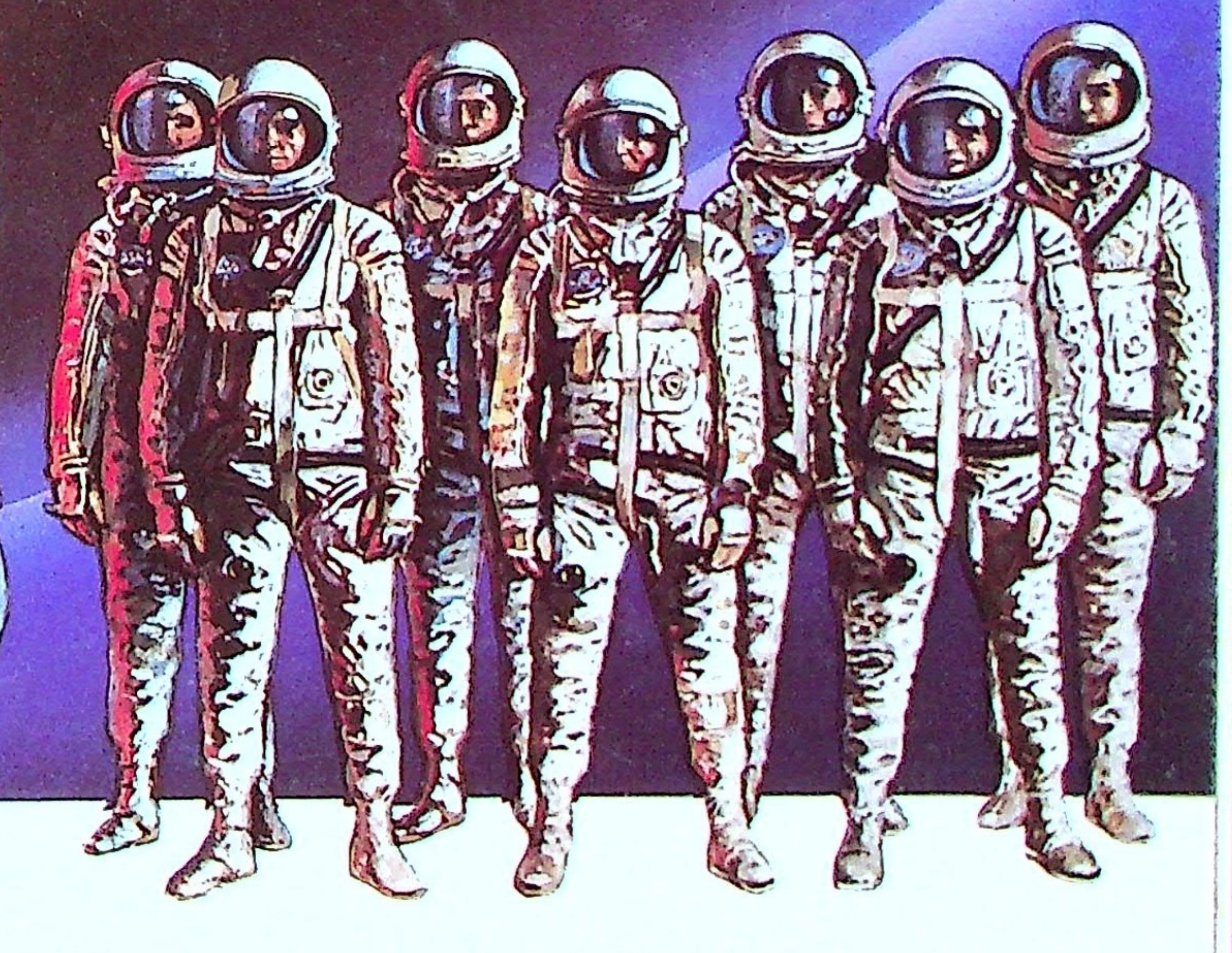
L'événement :
L'ETOFFE DES HEROS
8 nominations aux Oscars

le premier magnétoscope humain :
VIDEODROME

Michael Jackson



THE WIZ



M 1462 - 44 - 20F

AVRIL 84/N°44/20F - CANADA 2.75 $ - SUISSE 6.50 FS

Frank Lipsik et
Jean-Jacques Vuillermin
présentent



66 Champs-Élysées. 75008 Paris.
Tél.: 723.46.64

un film de **LUCIO FULCI**

CONQUEST

Sommaire

« L'ETOFFE DES HEROS»
Sam Shepard
Barbara Hershey

REDACTION : Directeur de la Rédaction : Alain Schlockoff. **Comité de Rédaction :** Jean-Pierre Andrevon, Bertrand Borie, Jean-Pierre Fontana, Pierre Gires, Dominique Haas, Cathy Karani, Jean-Marc et Randy Lofficier, Gilles Polinien, Alain et Robert Schlockoff, Daniel Scotto. **Collaborateurs :** Hervé Dumont, Tchalaï Dermitzel, Adam Eisenberg, Alain Gauthier, Michel Gires, François Guérif, Xavier Perret, Jean-Pierre Piton. **Ont également collaboré à ce numéro :** Michel Orard, Peter Haller. **Maquette :** Michel Ramos. **Correspondants :** Forrest J. Ackerman, Donald Farmer, Randy et Jean-Marc Lofficier, Anthony Tate (U.S.A.), Alan Jones (G.B.), Giuseppe Salza, Riccardo F. Esposito (Italie), Salvador Sainz (Espagne), Danny de Laet (Belgique), Uwe Luserke (Allemagne), Hector R. Pessina (Argentine), Tomoyuki Hase (Japon), Mohammed Rida. **Documentation :** Nous remercions particulièrement MM. Forrest J. Ackerman, Roger Dagieu, Jean-Marc Lofficier, Anthone Tate, la revue « Cinéma », et les services de presse de C.I.C., Fox-Hachette, Warner-Columbia, U.G.C., Walt Disney, Prodis, A.M.L.F., Parafrance, et A2. **EDITION : Directeur de la publication :** Alain Cohen. **Abonnements :** Media-Presse Edition, 92 Champs-Elysées, 75008 Paris. **Tarifs :** 11 numéros : 180 F (Europe : 210 F). Autres pays (par avion) : nous consulter. **Inspection des ventes :** ELVIFRANCE, 201, rue Lecourbe, 75015 Paris. Tél. : 828.43.70. **PUBLICITE :** Publi-Ciné, 92, avenue des Champs-Elysées, 75008 Paris. Tél. : 562.75.68. **Notre couverture :** *« L'étoffe des héros »* (Warner-Columbia). L'Ecran Fantastique mensuel est édité par Média-Presse Edition. Commission paritaire : n° 55957. Distribution : NMPP. La rédaction n'est pas responsable des textes, illustrations et photos publiés qui engagent la seule responsabilité de leurs auteurs. Dépot légal : 2e trimestre 1984. Composition et montage : Cadet Photocomposition. Photogravure quadri : SIGMA Color. Impression : Imprimeries de Compiègne et Berger Levrault. Ce numéro a été tiré à 60 000 exemplaires. **L'Ecran Fantastique n° 45 paraîtra le 5 mai 1984. Edition :** Média-Presse Edition, 92, avenue des Champs Elysées, 75008 Paris. Téléphone : 562.03.95.

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR LES PHÉNOMÈNES PARANORMAUX



SAMEDI 14 et DIMANCHE 15 AVRIL

LE PALAIS DES CONGRÈS ET DE LA MUSIQUE DE LILLE

Renseignements et réservations : le Palais des Congrès et de la Musique de Lille
20, rue du Nouveau-Siècle - 59800 LILLE - Tél. 30.89.40



Par Randy et Jean-Marc LOFFICIER

Et si l'on pouvait envahir les rêves d'autrui... ? Il est un vieux dicton anglais selon lequel, lorsqu'on rêve que l'on meurt, on meurt réellement...

Dreamscape : un jeune homme envahit à son gré les rêves des gens et met ce pouvoir à profit pour sauver le Président des Etats-Unis d'une tentative d'assassinat. Ce thème, rarement traité par Hollywood, est porté à l'écran par le producteur Bruce Cohn-Curtis de la Zupnik-Curtis Enterprises, auquel on doit déjà *The Seduction*, avec Morgan Fairchild, et *Hell Night*, qui mettait en vedette l'héroïne de *L'Exorciste*, Linda Blair.

« Je n'avais jamais produit de film de science-fiction, ou même un film de quelque genre que ce soit dans lequel il y ait des effets spéciaux, et je me suis dit que c'était un défi à relever, » nous a déclaré Curtis. « Lorsque Joe Ruben, le metteur en scène, m'a apporté le scénario de *Dreamscape*, j'ai tout de suite adoré cette idée d'un individu qui s'introduit dans les rêves d'un autre et y prend une part active. Je me suis dit que cela pourrait faire un remarquable film d'aventures, un peu dans le style du *Voyage fantastique*.

« Nous nous sommes tous mis, David Lougery, Chuck Russel, Joe Ruben et moi, à réécrire le scénario original. Nous avons retenu l'idée de départ tout en développant un peu certains personnages et en y rajoutant des rêves supplémentaires auxquels le public devait s'identifier plus facilement, à notre avis. L'histoire relève maintenant davantage de la science tout court que de la science-fiction ; il n'est pas impossible que tout celle arrive réellement d'ici une cinquantaine d'années, peut-être ; je sais qu'il existe d'ores et déjà plusieurs centres de recherches sur le sommeil ; Joe et Dennis Quaid ont d'ailleurs visité celui de l'U.C.L.A. Pour ce film, nous avons en outre fait appel aux services de deux « conseillers



techniques », dont un spécialiste du psychisme.

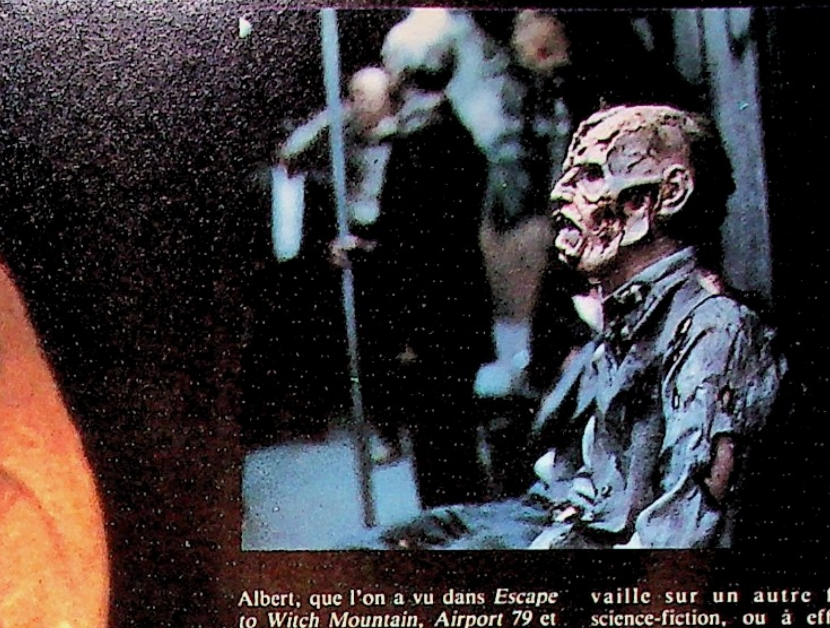
« Afin que le spectateur comprenne bien que ce qu'il va voir se passe en rêve, nous avons fait appel à des détails authentiques : avant de s'endormir, on voit des taches... eh bien, au début des séquences oniriques nous montrons des taches ; nous montrons aussi les « tunnels du rêve » dans lesquels on s'engouffre lors qu'on sombre dans le sommeil. Il y a quatre rêve dans le film, et on passe à chaque fois par ces « tunnels ». Par ailleurs, chaque rêve est tourné dans un style différent. »

Une distribution des plus prestigieuses...

Le rôle du héros de *Dreamscape*, Alex Gardner, Curtis a tenu à le confier à Dennis Quaid, que l'on peut voir actuellement dans *The Right Stuff* et *Jaws 3-D*. « J'ai pensé à lui dès le début, » dit Curtis. « Nous avons évoqué la possibilité de faire appel à plusieurs autres acteurs, mais pour finir, nous en revenions toujours à lui. Il possède vraiment toutes les qualités nécessaires au personnage. »

Selon les propres termes de Curtis, le reste de la distribution a « en quelque sorte évolué. »... C'est ainsi, par exemple, que le Dr. Novotny, un savant qui dirige un laboratoire de recherches expérimentales sur le rêve, est incarné par Max Von Sydow, le héros de bien des films du genre, comme *L'Exorciste*, *Deathwatch*, *Strange Brew*, *Flash Gordon* — où il tenait le rôle de l'impitoyable Ming — et que l'on devrait bientôt retrouver dans *Dune*. « Si on m'avait dit que nous travaillerions un jour avec Max Von Sydow ! » s'émerveille Curtis. « Pour moi, son choix est à la fois remarquable, et le fruit du plus heureux des hasards : c'est son agent qui, ayant lu le script, nous a demandé si nous ne voudrions pas lui donner le rôle ! »

Quant au Président des Etats-Unis, il est incarné par Eddie



Albert, que l'on a vu dans *Escape to Witch Mountain*, *Airport 79* et *La Pluie du diable*. « Il y avait déjà un moment que nous pensions à Albert, » déclare Curtis, « mais pour le rôle de Blair, le méchant. C'est lorsqu'il est venu nous voir que je me suis rendu compte qu'il était fait pour incarner le Président. Le nom de Christopher Plummer — le protagoniste de *Star Crash* et de *Meurtre par décret* — a alors été prononcé, et c'est ainsi que vous le verrez dans le rôle de Blair, le chef d'une agence de renseignement ultra-secrète qui ne reculera devant rien pour protéger les intérêts du pays. »

Kate Capshaw, qui figure aux côtés d'Indiana Jones dans *The Temple of Doom*, et David Patrick Kelly, le héros de *48 Hours*, et de *Youg Warriors*, qui tient ici le rôle d'un psychiatre inquiétant, complètent la distribution.

Selon Curtis, le producteur, le tournage s'est déroulé sans histoires, mais la préparation du film fut retardée par la mise au point des effets spéciaux, particulièrement ardus. « Si jamais je travaille sur un autre film de science-fiction, ou à effets spéciaux, je m'y prendrai tout autrement, » dit-il. « J'ai beaucoup appris sur *Dreamscape* ; je sais maintenant que, dans le domaine des effets spéciaux, il faut être le meilleur. Rien à voir avec la direction d'acteurs : là, on domine la situation, on a tout bien en mains et quand le tournage est terminé, on n'a plus qu'à monter le film. Alors qu'avec les effets spéciaux, c'est *après* le tournage que tout commence : on monte le film, d'accord, mais ensuite on passe son temps à attendre ! »

Un tournage prématuré...

« Dès le début, j'ai rencontré un problème avec ce film ; nous n'étions pas fin prêts. Nous l'avons payé cher au moment de la post-productionn qui a pris plus longtemps que prévu. Nous avons consacré huit mois à la préparation du scénario et deux mois à la mise au point des effets spéciaux, et ce n'était pas suffisant.

« Nous avons commencé le film en laissant les effets spéciaux pour la fin, pensant que nous pourrions y travailler tout en tournant. Si c'était à refaire, avant même de donner le premier tour de manivelle, je ferais réaliser les éléments de prothèses, je tournerais les scènes dans lesquels ils interviennent et je les testerais soigneusement pour m'assurer qu'ils fonctionnent à la perfection. »

Deux as d'effets spéciaux...

Curtis et Chuck Russell, le producteur associé, ont requis les talents de Craig Reardon et Pete Kuran afin de conférer aux séquences oniriques le plus grand réalisme possible. On sait que Reardon s'est rendu célèbre pour les maquillages remarquables de *Funhouse*, *Altered States*, *Poltergeist*, *E.T.* et *Twilight Zone* (1) ; Kuran, quant à lui, a démarré dans la profession avec le premier *Star Wars*, pour lequel il travaillait au rotoscope, avant de s'attaquer notamment à *Battlestar Galactica*, *The Howling*, *Dragonslayer*, *Conan*, *The Thing*, *Star Trek II*, *Something Wicked This Way Comes* et *Le Retour du Jedi*.

Dans *Dreamscape*, c'est lui qui dirigeait les opérations pour toutes les prises de vues sur écran bleu nécessitées par les séquences oniriques, et notamment la scène du trolleybus qui inaugure le troisième rêve : « C'était une séquence un peu complexe ; le Président et Dennis Quaid passent en trolleybus le long d'un paysage urbain ravagé. Washington a été détruite, ce ne sont que ruines et désolation. C'est à ce moment là que David Patrick Kelly tente d'assassiner le Président.



« Un peu plus tard, dans la même séquence, on les retrouve dans le métro, poursuivis par une troupe de mutants. La scène a été tournée image par image, en trois dimensions. Par ailleurs, dans un certain nombre de plans on voit l'homme-serpent en entier, et ces plans ont eux aussi été tournés image par image ; c'est Craig Reardon qui a dirigé presque tous les gros plans des séquences d'effets spéciaux mécaniques. »



C'est à lui également que l'on doit toutes les prothèses utilisées dans le film, et notamment le terrifiant homme-serpent qui hante le monde du rêve. « Le premier à parler de l'homme-serpent, ce fut Chuck ; nous voulions nous démarquer sensiblement des derniers films sortis, » raconte Reardon. « J'avais évoqué la possibilité de montrer la transformation d'un individu ou d'un personage en une forme radicalement différente, et cela en trois dimensions, chose qui n'avait encore jamais été faite. Cette idée à aussitôt emballé Chuck, et c'est comme ça que j'ai été engagé ! »

Les monstres du monde du Rêve...

Dreamscape est le projet le plus long sur lequel Reardon ait jamais travaillé : « Je m'y suis consacré presqu'un an, mais j'ai passé un bon tiers de ce temps à la métamorphose de l'homme-serpent qui progressait lentement par approches successives. Je n'avais aucune expérience dans ce domaine, et j'ai découvert à quel point cela pouvait être long et délicat. En tout, je crois que j'aurai bien modelé une quarantaine de têtes différentes... Nous avons dû faire deux hommes-serpents, c'est-à-dire un costume énorme et gigantesque de deux têtes articulées différentes, chacune représentant un homme-serpent distinct.

« Je suis parti d'un portrait en relief de David Kelly que j'ai très légèrement modifié et j'ai réalisé les modèles un par un, jusqu'au moment où je me suis dit que je pouvais faire un moule qui m'a permis d'obtenir la douzaine de têtes suivantes. Lorsque j'ai suffisamment modifié la nouvelle tête, j'en ai de nouveau fait un moulage, de sorte que je ne repartais pas vraiment de zéro à chaque fois. A chaque étape, je n'avais qu'à modifier le moulage en le sculptant ; c'est à ce stade que j'introduisais les modifications requises, mais aussi les détails mineurs comme l'inclinaison de la tête, son attitude, etc. Les têtes étaient faites en plasticine, une sorte de terre à modeler synthétique, et enduites d'une première couche d'apprêt. Seulement, en même temps que les traits, les couleurs changeaient aussi, progressivement et subtilement. Le plus difficile consistait justement à doser l'évolution des teintes de sorte qu'elles ne jurent pas entre elles à la projection. C'est une chose de filmer image par image, et une autre que de voir les images montées bout à bout se télescoper... Mais je dois travailler en liaison étroite avec Peter Kuran pour le tournage, et je pense que pour devrions parvenir à un résultat satisfaisant. »

Entre autres problèmes, Reardon évoque celui, ardu, de l'homme-serpent, choix qui semble avoir posé plus de difficultés que sa réalisation technique proprement dite : « Nous avons réalisé un homme-serpent « grandeur nature », de plus de deux mètres de haut. Le plus drôle, c'est qu'il n'a jamais été filmé en entier : on n'en voit que la haut, sauf dans un plan très bref où il passe par une fenêtre. Il était question depuis le début d'utiliser un modèle réduit pour certaines séquences, mais pour finir, ils s'en sont presque tout le temps servi. Tout le monde redoutait que le costume ne soit pas convaincant. A mon avis, utiliser un costume en caoutchouc n'est pas forcément un sacrilège ; cela dépend de la façon dont on le filme, du jeu de l'acteur et de bien d'autres choses.

« A un moment donné, l'homme-serpent ressemblait beaucoup à un authentique reptile. Je voulais lui donner des allures de cobra, mais lorsqu'ils l'ont vu, les responsables ont trouvé que leur homme-serpent n'était pas assez humain, et j'ai dû ramener les yeux des côtés — puisque c'est là qu'ils se trouvent chez les cobras — sur le devant, comme chez l'homme. Pour moi, ce n'est pas une amélioration.

« A la fin du film, lorsque Quaid se change à son tour en homme-serpent, il était décidé depuis le début qu'on le verrait commencer à se transformer, puis qu'on passerait directement à la vision qu'avait Alex de la métamorphose. C'est ce qui a été tourné, mais en voyant le résultat, ils ne furent pas satisfaits : pour eux, la scène manquait d'impact ; ils préféraient voir le visage d'Alex s'ouvrir en deux par le milieu, comme un sac en parier, et le monstre émerger de l'ouverture.

Puisque j'étais trop occupé avec l'animation du monstre, ils sont allés trouver Greg Cannom qui leur a donné la seconde version. Quant à moi, j'étais très content de ce que nous avions fait, et savoir que notre travail serait arbitrairement mis au rancart m'a beaucoup déçu ; j'ai trouvé cela profondément injuste. »

Reardon évoque ensuite les autres effets spéciaux qu'il a été amené à mettre au point pour *Dreamscape* : « A un moment donné, Tommy Ray (Kelly) se transforme et des couteaux lui sortent du bout des doigts, avec lesquels il arrache le cœur d'un individu qui l'agace. Pour cette scène, il nous a fallu réaliser une main et un cœur artificiels. Dans une autre séquence, Kelly prend l'aspect d'un mutant, ce que nous avons réalisé en le maquillant. A la fin du film, on le retrouve à moitié transformé en homme-serpent ; là, nous avons dû mettre au point un maquillage très complexe, qui dissimulait aussi le dispositif grâce auquel on le voit par la suite mourir empalé. C'est Bruce Kasson qui a réalisé tous le mécanismes dont je me suis servi dans ce film. Il a fait un travail merveilleux pour d'autres séquences encore.

« La transformation de Quait (Alex), lorsqu'il se change en une réplique du père de Kelly, a été orchestrée par Pete Kuran, au moyen d'effets spéciaux optiques.

A un certain moment, Quaid est mordu par l'homme-serpent mais il fait guérir sa blessure par la seule puissance de son psychisme — après tout, ce n'est qu'un rêve ! Eh bien, j'ai inventé un système qui permet de filmer la scène en une seule prise, sans effet de fondu. Par malchance, ils viennent de décider de refaire la scène au moyen d'un fondu optique plus conventionnel.

Les chiens victimes de radiations...

« La route aura été longue, et Bruce Cohn-Curtis et les autres producteurs ont été bien gentils d'attendre aussi patiemment. Cela doit être très frustrant pour Bruce, mais l'animation et les effets spéciaux prennent toujours beaucoup de temps à réaliser. D'ailleurs, tout le reste, tout ce qui était plus habituel, a été fait dans les délais prévus. »

Bruce Cohn-Curtis n'en disconvient pas : « Les spécialistes des effets spéciaux sont des artistes. Ils ont besoin de temps et de tranquillité : ce sont des perfectionnistes. Et puis, il n'est pas rare qu'au dernier moment rien ne se passe comme prévu et qu'il faille retourner à la planche à dessin. Il faut donc prévoir des délais suffisants, et s'armer de patience ! »

Il partage également certaines des déceptions de Reardon quant aux difficultés rencontrées dans la mise au point des effets spéciaux : il en donne pour exemple les chiens victimes des radiations qui hantent les cauchemars du Président. « Le pauvre Craig Reardon s'est escrimé pendant une éternité sur les costumes de ces chiens. Nous avons passé des semaines à les fignoler et à les soumettre à toutes sortes d'essais, mais le matin du tournage, ils ne fonctionnaient toujours pas. C'est au dernier moment que nous avons eu l'idée enfantine de raser les chiens et de leur mettre un peu de peinture sur le corps. Le résultat sera tout simplement hallucinant. »

Reardon a une vision quelque peu différente des événements. « En ce qui concerne les chiens, on nous avait dit que les bêtes dressées qui avaient été retenues pour le tournage se laisseraient mettre les costumes sur le dos. C'est forts de cette affirmation que nous avions décidé de confectionner ces déguisements parfaitement grotesques censés donner l'impression que leur cage thoracique ressortait ; ils avaient la tête tordue dans une parodie de tête de chien, le corps partiellement carbonisé, la fourrure roussie, pelée, et des ampoules et des blessures monstrueuses sur tout le corps. J'avais fait appel à Michiko Tagawa, une grande artiste, très travailleuse et bourrée d'imagination. C'est elle qui a réalisé les deux costumes des chiens : de vraies petites merveilles, et qui allaient parfaitement, en plus. Seulement, pour vous résumer la suite des événements en deux mots, lorsqu'on a voulu « habiller » les chiens, il a été très vite évident qu'ils ne supporteraient pas leur déguisement plus de deux minutes...

« A ce moment-là, nous avions dépensé beaucoup d'argent pour mettre les costumes au point et j'étais hors de moi. Mais il n'y avait rien à faire : nous avons tourné quelques plans avec les chiens « déguisés », mais leurs dresseurs en sont arrivés à faire appel à des races de chiens différentes pour faire certaines choses, au lieu des Dobermans prévus à l'origine — et pour lesquels les costumes avient été taillés... Dans une scène donnée, ils ont amené un Rottweiler qui avait une tête deux fois plus grosse que les autres et un corps monstrueux ! Quand on a fini par le faire rentrer dans son déguisement, on aurait dit un énorme ballot de linge sale sur pattes ! C'était complètement raté.

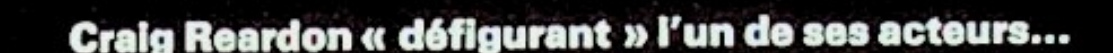
« Pour finir, on a fait venir un autre maître-chien, celui qui avait travaillé sur *Cujo*. Il est venu avec ses bêtes que nous avons tondues irrégulièrement, à ras, et sur lesquelles « nous avons déversé toutes sortes de choses répugnantes : du sang artificiel, etc. Nous avons été aidés dans cette tâche par l'un de nos maquilleurs. On ne peut pas dire que c'était une œuvre très créatrice, et je vous prie de croire que les costumes de Michiko étaient autrement terrifiants. De pures merveilles. Enfin, personne ne les verra, désormais...

« J'ai l'impression que nous n'avons pas réussi à tirer parti de tout le potentiel dramatique inhérent au scénario. Mais en dépit de mes réserves, je suis convaincu que les spectateurs qui verront *Dreamscape* seront très impressionnés. »

C'est aussi la conclusion de Curtis : « Ce qui m'a attiré dans *Dreamscape*, c'était la perspective de relever un défi ; j'ai l'impression d'y être arrivé, et j'espère que le public qui viendra voir le film trouvera que c'est une réussite. A aucun moment on ne s'appesantit sur les effets spéciaux ; on n'insiste pas lourdement sur cet aspect du film, qui est au contraire riche d'humour. Les spectateurs ne sortiront pas de la salle en disant : « les effets spéciaux sont géniaux, mais quelle histoire minable » ! J'ai veillé à ce que le scénario soit d'une grande intelligence, distrayant, et servi par les effets spéciaux, de sorte que le tout se fonde harmonieusement pour procurer une heure et quarante minutes de bon cinéma.»

(Trad. : Dominique Haas)

(1) Voir notre précédent entretien avec Craig Reardon dans l'E.F. n° 42.

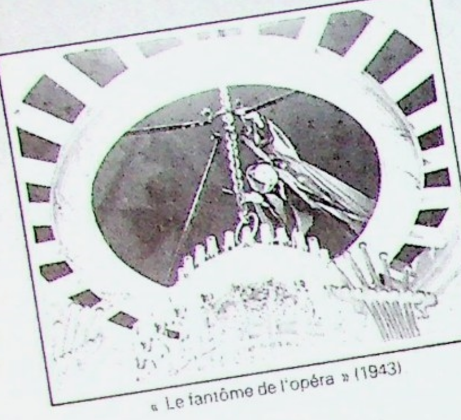

Craig Reardon « défigurant » l'un de ses acteurs...





LE PETIT ECRAN

PAR PIERRE GIRES



« Le fantôme de l'opéra » (1943)

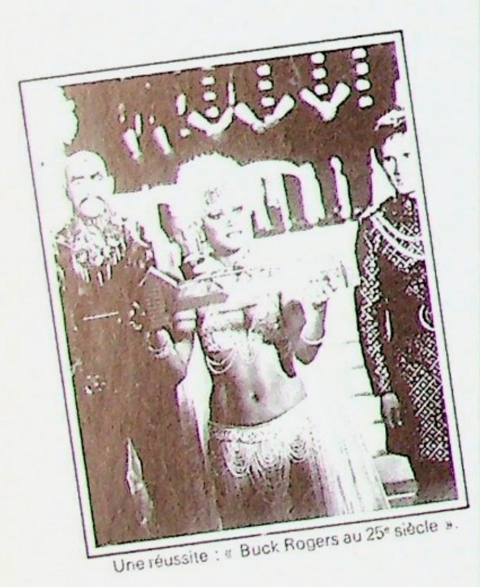
L'ANNEE 1983 vit se confirmer un certain regain de programmation de films fantastiques, déjà amorcé en 1982, notamment par le cycle Universal au Ciné-Club d'Antenne 2 et par cette « Dernière Séance » chère aux cinéphiles de tous bords, qui mit cette année à son affiche non seulement de grands titres fantastiques (**Les Survivants de l'Infini**, par exemple), mais encore des soirées mémorables consacrées soit à Robert Mitchum, soit à Burt Lancaster, soit à Marylin, soit au fougueux Errol Flynn, sans oublier les soirées Richard Fleischer ou Hitchcock !

Nous avons parlé du cycle Universal dans notre N° 32, mais il nous reste aujourd'hui à vanter les mérites du dernier spécimen présenté, cette version 1943 du **Fantôme de l'Opéra** réalisée par le méconnu Arthur Lubin avec l'excellent Claude Rains. Parée d'un technicolor chatoyant qui magnifie les décors somptueux (déjà utilisés dans la version muette avec Lon Chaney et pieusement conservés par l'Universal) et les costumes bariolés, cette première mouture parlante ne rejoint le célèbre roman de Gaston Leroux que dans sa seconde partie, celle justement consacrée au Fantôme, à la fameuse chute du grand lustre et aux séquences dans les souterrains fétides peuplés de rats, où Erik entraîne la malheureuse Christine à laquelle il ne veut pourtant que du bien. La première moitié est envahie par l'élément musical, pour le plus grand profit de Nelson Eddy et Susanna Foster, dont les organes vocaux ont du être appréciés à leur juste valeur par les mélomanes. L'origine du Fantôme n'a plus rien à voir avec le livre, Claude Rains incarnant un violoniste qu'un jet d'acide au visage défigurera, alors que l'Erik de Leroux était un monstre-né, une erreur de la nature. L'humour n'est pas absent, grâce à la rivalité du chanteur et du policier (Edgar Barrier) tous deux épris de la belle Christine à la voix d'or, la scène finale s'achevant par la mort du pauvre Fantôme sous l'éboulement provoqué par les coups de feu concluant sur une note tragique un ensemble dominé surtout par une remarquable partition. Il est évident qu'il s'agit davantage d'un film musical que d'un film d'horreur, la vision rapide du visage brûlé de Claude Rains étant la principale concession au climat fantastique emprunté aux pages délirantes de Gaston Leroux.



L'inoubliable Claude Rains (avec : Suzanna Foster).

De « La Dernière Séance » rappelons l'estimable **Jack le Tueur de Géants** (voir notre N° 30), l'extraordinaire **Septième Voyage de Sinbad** (voir le N° 10), l'excellent **Homme au Masque de Cire** (voir le dossier Vincent Price N° 17 et 18) hélas présenté en version française où Price est gratifié de la belle voix rude de Raymond Loyer (qui double habituellement John Wayne), et enfin **Le Village des Damnés** qui conserve sur le petit écran toutes ses qualités d'horreur latente. Le film de Wolf Rilla ne s'appuyant ni sur une mise en scène grandiose, ni sur des Effets Spéciaux élaborés, est aussi impressionnant que sur grand écran, la qualité de son script étant servie par une réalisation du style « document télévisé » (séquence d'ouverture, jusqu'au réveil du village paralysé), puis par l'exposition dramatique de l'événement collectif vu à travers le cas du ménage George Sanders-Barbara Shelley. Rappelons le choix judicieux des interprètes juvéniles, plus inquiétants que des monstres hideux dans leur surnaturelle beauté, le seul élément visuellement sensationnel étant la métamorphose de leur pupille devenant étrangement phosphorescente au moment où les jeunes extra-terrestres décident la mort d'un humain. Un beau classique de la Science-Fiction, un rôle mémorable pour le sympathique et talentueux George Sanders (encore un acteur dont on n'a pas assez vanté les mérites).



Une réussite : « Buck Rogers au 25e siècle ».

Le hasard des programmes nous a permis de retrouver (ou de découvrir) quelques titres fameux de l'expressionnisme germanique des années 20 et début 30. Le **Faust** de Murnau, par exemple, recueil d'images étonnantes, catalogue (déjà) d'Effets Spéciaux certes aujourd'hui fort décelables, où le truculent — et souvent cabotineur — Emil Jannings s'en donne à cœur joie dans l'outrance, multipliant les mimiques grimaçantes et les gestes emphatiques, campant un Méphistophélès adipeux plutôt surprenant (le rôle aurait mieux convenu à Conrad Veidt), face à la non moins volumineuse Yvette Guilbert, très connue alors en France en tant que chanteuse réaliste (« Le fiacre », « Madame Arthur »...). L'œuvre de Murnau se veut fidèle en esprit sinon à la lettre au Faust de Goethe, et malgré l'usure au temps, demeure bien l'un des chefs-d'œuvre du cinéaste germanique.

De Fritz Lang nous vîmes **Les Espions**, film du millésime 1928 dans le style des serials d'alors, où un vilain d'envergure internationale répand la mort, le déshonneur et le scandale autour de lui à l'aide de classiques procédés (la trahison féminine) et de quelques gadgets scientifiques à présent désuets. Le personnage est interprété par Rudolph Klein-Rogge, déjà célèbre en tant que Dr Mabuse et que Pr. Rotwang de *Metropolis*. D'ailleurs, *Les Espions* est presque un remake du premier *Mabuse*, par son thème et ses personnages stéréotypés, bien dans le style des serials muets, agrémenté de scènes mouvementées ou les chemins de fer et les automobiles jouent déjà les vedettes. Quant au **Maudit**, rediffusé pour la Nième fois et pour notre toujours grand plaisir, il nous restitue surtout la performance étonnante de Peter Lorre, à l'aube d'une carrière inégale dont nous avons conté les hauts et les bas dans notre N° 2.

Dernier spécimen germanique, la version allemande de **L'Homme qui Assassina**, de Kurt Bernardt (1931) nous a offert la rare présence du grand Conrad Veidt dans l'un des rôles hélas les moins marquants de sa prestigieuse carrière (voir notre N° 7 où Roland Lacourbe l'a brillamment détaillée). En amoureux transi, Conrad Veidt n'est pas très à son aise, ne pouvant utiliser l'aspect démoniaque et inquiétant facilement mis en valeur par son faciès osseux et son regard enfiévré. Le vilain rôle est ici dévolu au massif Henrich George, mari cruel autant que cynique, exemple-type du soudard prussien tel qu'on l'a toujours dépeint. Dans le décor exotique d'Istamboul aux immuables minarets, se déroule le drame statique imaginé par Claude Farrère et Pierre Frondaie (et tourné simultanément en français avec Jean Angelo et Gabriel Gabrio à la place de Veidt et de George). Seule la scène finale nous donne une idée de ce que fut le grand Conrad Veidt, mais répétons que cet acteur reste à découvrir dans ses meilleurs rôles dont les générations d'après 1940 ne peuvent concevoir l'importance.

1983 vit aussi un certain retour du peplum, autre mal-aimé du petit écran, mais il faut bien convenir que ce genre convient mal à la surface restreinte du poste de télévision, surtout si le Scope est de la partie. *Ben-Hur*, *Spartacus* et leurs semblables n'ont pas été conçus pour les petites lucarnes et perdent l'essentiel de leur intérêt — leur attrait spectaculaire — s'ils ne sont pas projetés dans leur format normal et sur une toile géante. A défaut des chefs-d'œuvre précités, que l'on ne verra sûrement pas de si tôt, nous eûmes droit à quelques titres moins glorieux comme **Rome contre Rome** de Guiseppe Vari (1963) qui verse dans le Fantastique avec un personnage de sorcier interprété par John Drew Barrymore, lequel utilise une armée de zombies pour parvenir à ses fins démoniaques ; mais tout cela baigne dans la banalité et la grandiloquence, ne parvenant pas à créer un climat d'horreur, les combats étant en outre mollement réalisés.

Plus estimable est **La Bataille de Marathon**, du tandem Jacques Tourneur-Mario Bava conduite par le splendide athlète qu'était alors Steve Reeves, film se terminant par une spectaculaire séquence sur et sous les eaux, avec en prime la silhouette charmante de Mylène Demongeot ligotée à la proue d'une galère par le vilain Sergio Fantoni. Ce film sans prétention est très soigné dans tous les domaines, y compris son rappel historique des Jeux Olympiques.

Le genre Mille et Une Nuits a été illustré par le médiocre **Sheherazade** de Pierre Gaspard Huit (1962) où Anna Karina et Gerard Barray s'efforcent vainement de faire oublier Maria Montez et John Hall, par la version 1960, signée Arthur Lubin, du **Voleur de Bagdad** avec Steve Reeves, où malheureusement les truquages ne sont que peu utilisés et qui est davantage un peplum aux combats classiques plutôt qu'une aventure teintée de merveilleux et de féérique, et enfin par **Le Trésor de la Montagne Sacrée**, de Kevin Connor (1979) où Christopher Lee est un vilain magicien et Peter Cushing son malheureux prionnier ; tous les ingrédients du genre sont au rendez-vous, et notamment les tapis volants sur lesquels se déroulent poursuites et batailles au sabre (voir notre dossier Mille et Une Nuits dans le N° 10). Le Ciné-Club de FR3 nous gratifie parfois de cycles consacrés à une vedette mythique ; après Judy Garland, Cyd Charisse et Gene Tierney, ce fut le tour cette année de la belle Ava Gardner, ce qui dut faire le bonheur de bien des cinéphiles, Ava faisant partie aujourd'hui de celles qui n'ont plus leur équivalentes. C'est ainsi

FANTASTIQUE 1983

qu'on l'a retrouvée à l'ombre de Gregory Peck dans **The Great Sinner (Passion Fatale),** drame dostoïevskien réalisé en 1949 par Robert Siodmak, où le démon du jeu est brillamment illustré en quelques séquences mémorables comme celle où Ethel Barrymore meurt en perdant d'un seul coup toute sa fortune, et celle où le fantôme d'un suicidé (Frank Morgan) apparaît à Gregory Peck. Mêlant aussi le thème de « Crime et Châtiment », cette œuvre de Robert Siodmak est bien « un mélodrame flamboyant avec quelque chose de grandiose dans sa démesure kitsch » (Hervé Dumont dixit). Toujours avec Gregory Peck, **Les Neiges du Kilimandjaro** (Henry King -1952) dépeint assez fidèlement l'univers d'Ernest Hemingway, du Paris bohème des années 20 à l'Espagne déchirée par la guerre civile des dernières années 30, en passant par la brousse africaine où se traquait le gros gibier. La belle Ava, douce et aimante dans le film de Siodmak, est ici digne de son mythe, c'est-à-dire énigmatique et déjà inaccessible pour le héros qui ne la retrouve que pour la voir mourir dans ses bras. Et puis, il y eut **Pandora** (Albert Lewin -1950), monument à la gloire et à la beauté d'Ava dont il façonna irréversiblement le personnage, mais aussi splendide conte fantastique où James Mason est le damné forcé d'errer éternellement jusqu'à ce qu'une femme accepte de mourir d'amour pour lui, ce qui nous vaut la sublime séquence finale où Ava nage vers le yacht sur lequel son Destin va s'accomplir. Un film inoubliable, d'une beauté poétique et picturale sans égale, dominé par un duo qu'acteurs incomparables. C'est LE film d'Ava, plus encore que **The Barefoot Contessa (La Comtesse aux Pieds Nus)** qu'Henry Mankiewicz réalisa en 1954, qui magnifia encore Ava Gardner certes, qui utilisa mieux que personne son aura magique, mais qui à notre avis est loi de valoir le superbe chef-d'œuvre d'Albert Lewin.

Bien sûr, 1983 fut aussi l'année de la troisième programmation du **King-Kong** de Cooper et Schoedsack, mais cette fois dans la version (mal) doublée en français et amputée de sa première bobine, ce qui rend absolument incompréhensible la présence de Fay Wray sur le cargo où elle est la seule femme. Heureusement, tout le reste du film était intégralement restitué, ce qui nous conduit à constater que le cher King-Kong ne souffre pas trop de la dimension réduite du petit écran et y conserve tout son éclat, tout son attrait visuel, contrairement à son lamentable successeur de 1976.

Plusieurs films de science-fiction relativement récents ont aussi été programmés en 1983 : le violent et idéologiquement contestable **Rollerball,** de Norman Jewison (1975) ; **La Mort en Direct,** de Bertrand Tavernier (1979) qui veut illustrer le thème du voyeurisme collectif qu'est le reportage télévisé axé sur le sensationnel (bien avant **Le Prix du Danger**) et nous permit de retrouver l'émouvante et fragile Romy Schneider ; **Buck Rogers au 25e Siècle,** de Daniel Haller (1978), film-pilote d'une série télévisée, à l'humour omniprésent, où Gil Gerard reprend le rôle créé jadis par Buster Crabbe : de bons effets spéciaux agrémentent cette aventure d'un hiberné projeté dans un futur où il a quelque mal à s'intégrer, à prouver sa bonne foi et sa provenance, le tout dans de beaux décors futuristes, et avec des costumes féminins dignes de ceux dessinés par Alex Raymond pour les héroïnes de son Flash Gordon. Enfin **Traitement de Choc,** d'Alain Jessua (1972) est un bon suspense débouchant sur une histoire de savant-fou sacrifiant des cobayes humains pour allonger la vie de riches clients, sous le couvert anodin d'un institut de thalassothérapie.

Parent très pauvre de la programmation sur petits écrans français, le film d'épouvante a été cependant représenté (hors du cycle Universal précité) par la version 1978, signée Werner Herzog, de **Nosferatu,** où Klaus Kinski s'est fait la tête de Max Schreck (l'interprète de la version muette de Murnau), et où Isabelle Adjani, en Lucy Harker, est une belle victime en laquelle on peut déjà pressentir la grande vedette de *Possession* et de *L'Eté Meurtrier*. Plus ancien, **La Main du Diable** de Maurice Tourneur (1943) offre à Pierre Fresnay son unique rôle fantastique, celui d'un peintre ayant vendu son âme au diable et cherchant vainement à rompre le pacte infernal. C'est un film à l'atmosphère envoûtante qui nous avait fort impressionné lorsque nous l'avions découvert en 1943. Mais tout est relatif : à cette époque, il n'y avait plus de films américains, donc plus de films de terreur, d'où l'impact de celui-ci, semblable à celui que devait faire le *Munchhausen* agfacolorié, joyau unique en son genre depuis que les merveilles de Schoedsack et de Korda nous étaient interdites. Bien entendu, de nos jours, **La Main du Diable** n'effraie plus personne, mais demeure très captivant, notamment par sa séquence de flash-back racontant l'odyssée de la main maudite, dans des décors évoquant ceux des films expressionnistes germaniques. Face à un Pierre Fresnay plus tourmenté que jamais, le débonnaire Palau campe un diable d'autant plus dangereux que d'aspect fort sympathique sous une apparence de Monsieur-Tout-Le-Monde.

Film à sketches adaptant trois **Histoires Extraordinaires** d'Edgar Allan Poe, l'œuvre co-signée en 1967 par Roger Vadim, Louis Malle et Fédérico Fellini nous semble aujourd'hui bien surfaite, le climat morbide des nouvelles adaptées n'étant guère probant. La version 1977, signée Pierre Boutron, du **Portrait de Dorian Gray** ne peut faire oublier celle d'Albert Lewin ; plus théâtrale, elle s'appuie surtout sur le jeu autoritaire de Raymond Gérôme auprès duquel le jeune Patrice Alexandre est un peu effacé. Il manque surtout l'atmosphère lugubre du film antérieur, mais cette version se veut plus proche de l'œuvre littéraire, d'où son aspect plus statique et plus « intellectuel ». **Fantôme d'Amour** de Dino Risi (1980), nous restitue Romy Schneider dans un personnage ambigu tour à tour éclatant de jeunesse, puis ravagé par les ans, sans que l'on sache, comme Marcello Mastroianni, s'il s'agit d'une seule ou de deux femmes, ou si l'une est la projection spectrale de l'autre. Moins captivant que le thème l'aurait autorisé, le film demeure cependant passionnant jusqu'à sa triste conclusion. Plus angoissant et aussi percutant que sur grand écran, **Audrey Rose,** de Robert Wise (1977) décrit avec une exceptionnelle puissance dramatique le cas de ce malheureux père (joué par l'étonnant Anthony Hopkins) qui croit reconnaître sa fillette, jadis victime d'un accident de voiture, en la personne d'une autre enfant dont il perturbera l'existence jusqu'à la terrible séquence finale du procès où se vérifie cruellement sa théorie de la réincarnation. Le drame est aussi celui des parents de l'autre fillette, d'abord furieux, puis inquiets et enfin confrontés et dépassés par l'horrible réalité que le dénouement confirme. Outre Hopkins, signalons l'interprétation paroxystique de la petite Susan Swift, qui rend crédible son personnage hors du commun.

L'année s'est aussi heureusement achevée, pour les téléspectateurs friands de fantastique, par un mini-festival Jules Verne qui a permis de revoir la version complète du **Voyage Au Centre de la Terre** d'Henry Levin, chef-d'œuvre que nous avions redécouvert à la rétrospective du Festival de Paris en 1982 ; ainsi que **De La Terre à La Lune** (Byron Haskin - 1958) et **Le Maître du Monde** (William Witney -1961) deux des moins convaincantes illustrations des romans verniens, malgré la présence d'excellents acteurs comme Joseph Cotten et George Sanders pour l'un et Vincent Price et Charles Bronson pour l'autre, les deux films souffrant surtout d'un évident budget étriqué. Dernier spécimen, **L'Ile Mystérieuse** (version Cyril Enfield - 1960) est par contre l'une des meilleures adaptations du grand romancier, valorisée par la présence d'animaux géants créés par Ray Harryhausen. Cette version est l'une des plus sensationnelles, avec ses splendides paysages tropicaux et sous-marins, ses fabuleux décors (comme la grotte où s'est réfugié le Nautilus) et son dénouement spectaculaire (l'éruption volcanique), mais surtout, répétons-le, grâce à ses scènes où interviennent les animaux géants fabriqués par le capitaine Nemo pour pallier une future famine mondiale : le crabe, les abeilles, le poulet, le gastéropode à tentacules sont animés avec une souplesse et un réalisme hallucinants, s'intégrant aux personnages humains sans que le truquage soit décelable. Mais pour plus de détails sur tous ces films adaptant des romans de Jules Verne, nous renvoyons nos lecteurs au N° 9 où ils ont tous été passés en revue séparément.

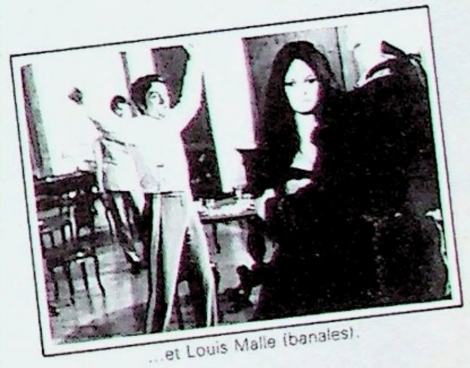
Telle fut donc l'Année Fantastique T.V. 83 : un bilan assez satisfaisant, auquel on peut ajouter, bien sûr, la régulière émission *Temps X*, quelques téléfilms valables comme la version Dan Curtis du **Tour d'Ecrou** avec Lynn Redgrave, et, côté séries, les quelques épisodes de **Star Trek** dont nous avons déjà parlé. Puisse l'avenir confirmer et même améliorer ce regain de Fantastique dont les téléspectateurs ont été sevrés durant de trop longues années !



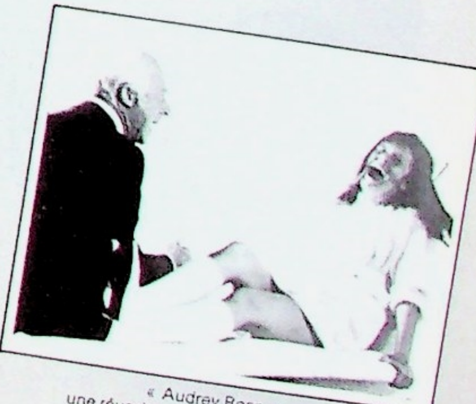
Les « Histoires extraordinaires » vues par Fellini (baroques)...



... Roger Vadim (érotiques mais dépourvues d'attraits).



...et Louis Malle (banales).



« Audrey Rose », une réussite mineure de Robert Wise.

• En Australie, Michael Anderson termine le tournage de *Second Time Lucky*, une nouvelle version d'Adam et Eve avec Diane Franklin, Roger Wilson (Adam) et Sir Robert Helpmann (le Diable).

• Après *The Scarecrow* (1981) et *The Lost Tribe* (1982), La Nouvelle Zélande vient de produire un nouveau film fantastique. Il s'agit de *Damaged* réalisé par David Blyth. Ce dernier prépare également pour l'été *Blackbird*, un film de S.F. décrivant une attaque extra-terrestre.

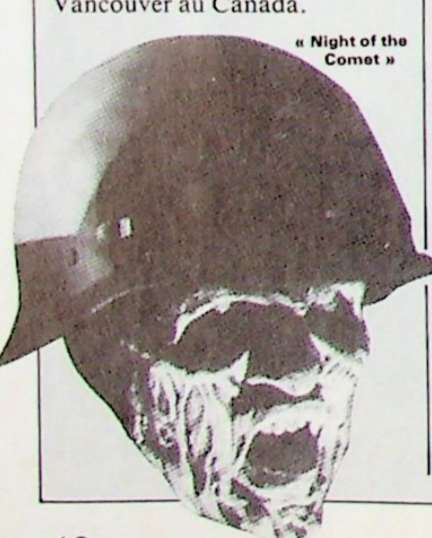
• Autre projet en provenance de Nouvelle Zélande, *Quiet Earth* (que réalisera prochainement Sam Pillsbury), tiré du roman de Craig Harrison, s'intéresse à trois personnages qui, se réveillant un beau matin, s'aperçoivent qu'ils sont les seuls survivants d'un holocauste nucléaire.

• *Splatter University* est le titre d'un nouveau film de terreur américain dans lequel une université est le théâtre de meurtres abominables. La mise en scène est signée Richard Haines et les rôles vedettes dont tenus par Francine Forbes et Dick Biel.

• Karen Allen et Jeff Bridges sont les principaux protagonistes du nouveau film de John Carpenter actuellement en tournage : *Starman*.

• Le budget de *Dick Tracy*, évalué à $ 20 000 000, semble avoir effrayé Paramount qui vient de mettre le projet en sommeil.

• Six ans après *Morts suspectes*, Tom Selleck *(Magnum)* retrouve le réalisateur Michael Crichton pour les besoins de *Runaway* qui débute fin mai à Vancouver au Canada.


« Night of the Comet »

« Skullduggery »

He watches her.

She watches him.

and someone is watching them...

THROUGH NAKED EYES

• Richard Loncraine *(Le cercle infernal)* a été retenu par 20 th Century Fox pour mettre en scène dès le mois prochain *Enemy Mine*, une super-production de science-fiction.

• Les panneaux publicitaires de *Gremlins* (le nouveau « shocker » de Joe Dante produit par Steven Spielberg) déjà en place outre-atlantique — sortie prévue en juin aux Etats-Unis — dressent le profil des « gremlins » (lutins) en question : intelligents, rusés, malfaisants, dangereux et différents de toutes les créatures que le cinéma a engendré jusqu'à présent...

• La nécrophilie est à l'honneur avec *Skullduggery* (réal. Ota Richter) interprété par Tom Haverstock et Wendy Crewson.

• Les studios de la 20 th Century Fox abriteront dès le mois prochain le tournage de *The Marble of Haunted Castle*, une super-production d'épouvante (budget de $ 15 000 000) se déroulant dans un chateau hanté et réalisée par un spécialiste en la matière : Sidney Furie *(L'Emprise)*.

• Aux Etats-Unis sont actuellement en production deux films situés à l'ère préhistorique, tirés des romans de Jean M. Auel : *The Clan of the Cave Bear* et *The Valley of Horses*.

• James Coburn est la vedette de *Digital Dreams*, thriller de S.F. avec séquences d'animation, mis en scène par Robert Dornhelm sur un scénario de Richard O'Brien *(The Rocky Horror Picture Show)*.

• David Soul (qui interprète Hutch dans *Stark et Hutch)* incarne un voyeur dans *Through Naked Eyes*, thriller s'angoisse dans la lignée de *Fenêtre sur cour* ou *Meurtre au 43e étage* que vient de terminer Llewellyn Moxey.

• *Night of the Comet*, c'est le titre d'une comédie de S.F. « new-vawe », réalisée par Thom Eberhardt, décrivant de façon loufoque les effets que peut occasionner l'arrivée d'une comète dans le ciel américain sur deux adolescentes déjà très perturbées !

• Ken Russell, qui n'a rien tourné depuis *Au-delà du réel* (1980), prépare un thriller sophistiqué intitulé *Crimes of Passion*.

• David Carradinne vient de terminer *Distant Scream*, un film d'épouvante produit par la célèbre firme Hammer.

• *Rockaine* (condensé de « rock » et « cocaïne »), actuellement en pré-production, mêle musique et jeux vidéo sur fond d'électronique.



• Le tournage de *Monster Dog* qui vient de débuter sous la houlette de Clyde Anderson laisse augurer un véritable plagiat de *Cujo*...

• *Frankenstein Great Aunt Tillie* réunit Donald Pleasence, Aldo Ray et Zsa Zsa Gabor dans une parodie des films d'épouvante mettant en scène la terrible tante de Frankenstein !

Gilles Polinien



« Le dernier testament »

LES PROCHAINES SORTIES EN FRANCE

AVRIL

FORBIDDEN ZONE de Richard Elfman. Comédie musicale de S.F. plus particulièrement destinée au public des séances de minuit et prétexte à un délirant voyage dans la 6e dimension.

LE CAVALIER DU TEMPS PERDU (Timerider) de William Dear. Aventures, suspense, poursuites et humour sont au rendez-vous de ce voyage dans le temps original et distrayant. Le prototype même de la bonne série B américaine !

THE WIZ de Sidney Lumet. (Voir dans ce numéro page 20).

UN HOMME PARMI LES LOUPS (Never Cry Wolf) de Carroll Ballard. Grace à ce film mi-fable mi-documentaire produit sous l'étiquette Disney, l'auteur de *L'étalon noire* nous convie à une fascinante rencontre avec les prédateurs du Grand Nord canadien. Surprenant et poétique.

RETOUR VERS L'ENFER (Uncommon Valor) de Ted Kotcheff. Une mission impossible dans les marécages vietnamiens vue par le réalisateur de *Rambo*... Un film viril, explosif et d'une violence à fleur de peau.

LES NOUVEAUX BARBARES (I Nuovi Barbari) de Enzo G. Castellari. Depuis le succès de *2019 : après la chute de New York*, les « *Mad Max 2* made in Italie » sont à la mode... Hélas, ces plagiats éhontés ressemblent, le plus souvent, à de vulgaires singeries !...

L'ETOFFE DES HEROS (The Right Stuff) de Philip Kaufman. (Voir dans ce numéro page 46).

FEMALE TROUBLE de John Waters. A la découverte d'un cinéaste underground et de son univers interlope régenté par Divine, un énorme travesti. Horreur + vularité + humour corrosif = malaise garanti.

ZIPP (Zapped) de Robert J. Rosenthal. Lorsque la marijuana engendre des bienfaits télékinésiques, lesquels déclenchent à leur tour la folie sur le campus ! Une comédie californienne aux effets visuels signés Robert Blalack (*Wolfen, La féline*).

LE MYSTERE SILKWOOD (Silkwood) de Mike Nichols. Pourquoi tant d'employés de l'usine de traitement du plutonium à Crescent dans l'Oklahoma sont-ils victimes de radiations ? Karen Silkwood l'apprendra à ses dépens... Proche du *Syndrome chinois*, un thriller aux frontières du fantastique — mais basé sur des faits réels — et à l'interprétation poignante (Meryl Streep, Kurt Russel).

THE OSTERMAN WEEK END de Sam Peckinpah. Un récit d'espionnage que Peckinpah transforme, avec la violence légendaire caractérisant son œuvre, en un thriller cauchemardesque parfaitement maitrisé.

MAI

VIDEODROME de David Cronenberg. (Voir dans ce numéro page 24).

LA FORTERESSE NOIRE (The Keep) de Michael Mann. Dans un donjon perdu de Transylvanie, des nazis subissent, impuissants, le sauvage assaut d'une créature surgie des ténèbres... Une nouvelle définition de l'horreur et des effets spéciaux qui relèvent du jamais-vu ! Mais un grand échec commercial aux Etats-Unis...

JUIN

LE DERNIER TESTAMENT (Testament) de Lynne Littman. Encore un film sur le péril nucléaire mais qui, avec peu de moyens, se paie le luxe de réussir là où *Le jour d'après* a échoué. Une prise de conscience nécessaire sur un sujet morbide mais parfaitement maîtrisé. Intimiste mais puissant.



STREETS OF FIRE de Walter Hill. Le nouveau film très attendu de l'auteur des *Guerriers de la nuit* suit les périples d'un soldat de fortune dans un monde futuriste et violent, imprégné de rock and roll. Une super-production de $ 20 000 000 interprété par deux des talents les plus prometteurs du cinéma américain : Michael Paré *(Eddie and the Cruisers)* et Diane Lane *(Outsiders, Rumble Fish)*.



CANDY CLARK LA DERNIERE VICTIME D'AMITYVILLE

par Randy et Jean-Marc Lofficier





Candy Clark était mannequin à New York lorsqu'elle fit ses débuts au cinéma ; elle avait alors un rôle de figurante dans *Who is Harry Kellerman ?...* (1971) d'Ulu Grosbard, qui avait Dustin Hoffman pour vedette. Elle auditionna, sans succès, pour un petit rôle dans *Le Parrain*, mais décrocha finalement un rôle-clé dans *Fat City*, le film désormais clasique de John Huston tourné en 1972 où il est question d'un boxeur du Texas et de son jeune protégé avec dans les rôles principaux : Jeff Bridges, Stacy Keach et Susan Tyrell.

Un an plus tard une nouvelle occasion de tourner lui était offerte : *American Graffiti*, où elle tint le rôle de la blonde adolescente qui adore s'amuser. Sa prestation dans le film de George Lucas lui valut un Oscar.



Après *American Graffiti*, Candy Clark reparut à l'écran dans le remake britannique de Michael Winner, *The Big Sleep*, où elle avait pour partenaires Robert Mitchum et James Stewart. Puis on lui donna le rôle féminin aux côtés de David Bowie dans le film qu'elle préfère à ce jour : *L'homme qui venait d'ailleurs* de Nicolas Roeg (1976). Les amateurs de science-fiction ne sont pas prêts d'oublier le personnage vulnérable qu'elle incarne dans sa relation malheureuse et maudite avec l'être énigmatique venu d'une autre planète qu'est David Bowie.

Candy Clark est ensuite revenue aux Etats-Unis pour tourner *Citizen Band* (également intitulé *Handle with Care)* de Jonathan Demme (1977) qui a pour sujet l'histoire de Paul LeMat et son obsession pour la chaîne de radio CB. Son film suivant, *When You are Comin'Back*, est l'adaptation à l'écran par Milton Katselas de la pièce où il est question d'un psychopathe qui terrorise une tablée de dineurs dans un restaurant d'autoroute.

Puis vint *More American Graffiti* (1979), suite du film de Lucas mise en scène par Bill Norton qui a George Lucas pour producteur. Simultanément Candy Clark partageait l'affiche avec Carrie Snodgress dans une pièce « off-Brodway » et tournait trois films pour la télévision.



En 1983 Candy Clark reparaît à l'écran dans *Blue Thunder* de John Badham où elle campe la femme de Roy Scheider à la conduite un peu trop rapide. Dans *Amityville III - 3D* elle incarne le reporter photographe envoûté par la plus célèbre des maisons hantée d'Hollywood.

« American Graffiti » et George Lucas

• Dans *American Graffiti*, vous jouez le rôle d'une « blonde un peu sotte ». Quelle impression cela vous a-t-il fait ?

Je ne me souviens pas dans le script, de la mention de « blonde un peu sotte » ! Mais elle l'était, un peu sotte, je pense. Je crois, néanmoins, que c'est le meilleur rôle du film et j'ai réellement été très heureuse de le décrocher. Je me suis beaucoup amusée !
Pour ce rôle, j'ai auditionné avec des centaines et des centaines de candidates. Ensuite, il y eut le test vidéo sur écran, j'eus Charlie

Martin Smith comme partenaire. Nous étions comme du bétail examiné par des maquignons. Tout le monde se dévisageait, mais j'ai quand même réussi à avoir le rôle.
Charlie ne pensait pas que je l'obtiendrais ; il pensait que j'étais trop grande pour lui et que d'aucune façon je ne faisais l'affaire.

• Comment était le travail avec George Lucas ?

J'ai été réellement très heureuse qu'il me confie le rôle. Personne n'a fait l'objections. On a tourné de nuit, ce qui est très agréable. Lorsque l'on travaille de nuit, tout paraît plus intime, vous n'avez pas le sentiment que tous les yeux sont rivés sur vous, ce qui est le cas lorsque vous tournez de jour. Le tournage se déroula presque entièrement de nuit, à l'exception de quelques scènes.
Nous étions très proches les uns des autres. Nous habitions tous le même hôtel/motel. George





travaillait d'arrache-pied ; le photographe aussi. Lui, travaillait à *Americain Graffiti* la nuit, puis descendait à Los Angeles pour tourner des films publicitaires pendant la journée. Nous étions tous surmenés, mais ce fut un moment formidable..

• A l'époque, vous étiez pratiquement tous des inconnus, mais depuis vous êtes tous devenus relativement célèbres. Il est rare que cela se produise pour un aussi grand nombre d'acteurs d'un même film ?

La distribution était de Fred Russo qui travaille aujourd'hui avec Francis Coppola. Il a un œil d'expert pour ce genre de choses. Ce fut un créneau superbe pour nous tous. Car, comme vous l'avez dit, beaucoup ont fait leur chemin depuis y compris Wolfman Jack qui avait un tout petit rôle. Depuis *American Graffiti*, il fait une carrière extraordinaire !

Avez-vous retrouvé dans votre rôle d'*American Graffiti*, vos propres années d'adolescence ?

Oui, absolument ! A Fort Worth, où j'ai grandi, nous faisions les mêmes choses, ou presque et, à l'évidence, si le film a reçu un tel accueil dans le monde c'est que beaucoup d'autres gens faisaient la même chose quand ils étaient jeunes : traîner en voiture, chercher à tuer le temps, par des surprise-parties. Aller au restaurant « drive-in », y flâner, y revenir. Se chercher un petit ami, etc.

• *More American Graffiti* représente-t-il la même chose pour vous ? Avez-vous également traversé une phase « hippie » ?

Oui, curieusement ! Ce fut très drôle de jouer ce personnage. J'avais traversé cette phase à New York où j'ai vécu de 1968 à 1979. Les mêmes choses se sont produites en même temps à New York et à San Francisco !

• Rétrospectivement, que pensez-vous de vos rôles dans ces deux films ?

J'ai aimé mon personnage de la même façon dans les deux films, mais je ne sais pas si le public a vraiment apprécié le second film ; les personnages y deviennent adultes et certains finissent même par mourir. J'ai le sentiment que le public aurait davantage préféré voir prolonger le premier film, la nuit suivante, par exemple... J'aimerais beaucoup que l'on tourne un film où l'action se situerait un peu avant, un jour ou un mois plus tôt, par exemple. Mais je crois pas que l'on fera jamais un autre *Graffiti*...

Doublure de David Bowie !

• *The Man Who Fell to Earth* vous a certainement beaucoup éloigné d'*American Graffiti*...

Ce rôle m'a vraiment beaucoup plu, surtout parce que je joue pratiquement tout le temps. Je travaillais tous les jours ou presque. Ce fut intéressant de vieillir, de faire tout ce travail de maquillage qui demandait près de cinq heures et une heure pour tout enlever. J'ai tourné avec ce « masque » pendant près de deux semaines. Comme c'était si long à réaliser à chaque fois, lorsque je ne tournais pas, j'utilisais à peine mes lèvres pour parler, parce que je ne voulais pas l'abîmer. Il n'y avait pas moyen de « replâtrer ». Si le masque était craquelé il fallait l'enlever et tout recommencer. Pour m'alimenter je prenais des milkshakes et des boissons que j'avalais avec une paille !
J'ai porté un costume qui m'« engraissait »; il était rembourré du cou jusqu'aux poignets et aux genoux. Nous tournions au Nouveau-Mexique en plein été. J'avais des démangeaisons et je transpirais horriblement ; c'était très inconfortable à porter, mais je pense que ça passe très bien à l'écran. Ce fut, là aussi, une expérience inéressante.

• Comment les gens de cette petite ville ont-ils réagi au tournage ?

Très bien. Ils ne sont jamais vraiment venus voir. Il n'y a pas eu ces hordes de fans habituelles autour de nous, ou quoique ce soit dans le genre.

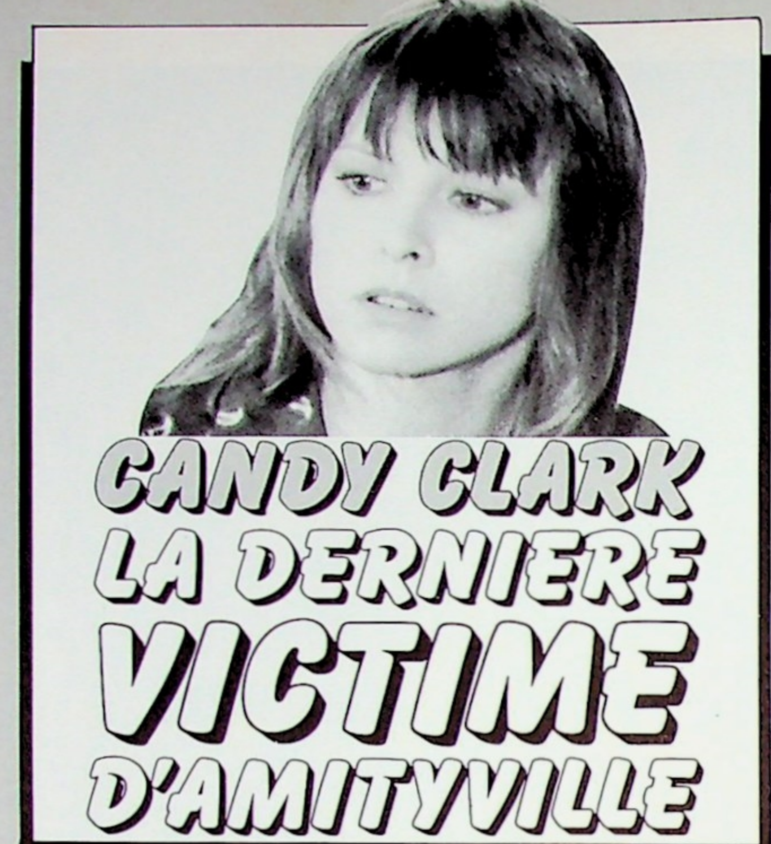
• Que pouvez-vous nous dire de votre travail avec David Bowie ?

Il y a eu un incident assez drôle pendant le tournage. A un moment donné, David ne voulait pas prendre l'avion. C'est ainsi que dans une scène, on le voit sortir d'un immeuble de bureaux à Manhattan et monter dans une limousine, eh bien dans cette scène, David Bowie, c'est moi !
David refusait de prendre l'avion pour venir tourner la scène à New York, alors moi j'ai déclaré : « Eh bien, j'irai à New York à sa place ! ». On nous avait assez dit que nous nous ressemblions. J'ai donc immédiatement pensé que je pouvais le doubler. Je me suis ainsi allée à New York, je me suis procuré une petite perruque orange, j'ai enfilé son costume, mis sa chemise et ses lunettes ! Il y avait des barricades tout autour, tous les admirateurs de David et les observateurs aussi, debout à →



Antichambre de l'Enfer, la Maison d'Amityville libère les plus terrifiantes créatures, imaginées par John Caglione, disciple du grand Dick Smith.

regarder ; je les ai entendu murmurer : « C'est David Bowie ! » Je n'ai jamais contredit quiconque à ce sujet, ou dit la vérité sur cette affaire !
J'ai également joué le rôle de la femme de David sur l'autre planète. Nous portions ces costumes collants. pratiquement transparents avec des bouteilles d'air d'une lourdeur extraordinaire sur le dos. J'en avais deux, David en avait deux, et les pauvres petits gosses en avaient eux aussi, et nous portions tous des lentilles de contact qui nous faisaient des pupilles de chat. Mais ça ne manquait pas d'intérêt !
Nous devions dégringoler les dunes de sable de White Sands à Alamagordo au Nouveau-Mexique. Nous portions des chaussures en plexiglass et, avec ces chaussures, nous glissions pratiquement comme sur des skis vers le bas des collines. Finalement on nous a permis d'enlever les chaussures, mais nous ne pouvions absolument pas voir à travers les lentilles de contact, parce qu'elles étaient peintes ! On avait laissé des petites tâches sans couleur, mais comme on les avait vernies tout paraissait gondolé à travers. Je porte moi-même des lentilles car je suis totalement myope, alors là je n'y voyais plus rien du tout. Le réalisateur dut nous guider jusqu'au bas des collines, nous dire à quel moment tourner la tête, etc.
Ces lentilles adhèrent à la pupille de l'œil. Lorsqu'on en fit les prototypes, j'en essayai une et elle resta collée à mon œil. C'était un dimanche. J'étais dans la maison du réalisateur et je ne voulais pas lui dire que j'avais cette lentille collée à l'œil. Pendant une heure, j'ai essayé de la dégager toute seule, sans succès. Finalement je suis allée raconter ce qui m'était arrivé : j'avais l'œil tout gonflé. Il fallait trouvait immédiatement un optométriste pour l'enlever. On a appelé un spécialiste à son domicile, puis on s'est rendu à son cabinet. Pendant qu'il essayait d'enlever la lentille, je pouvais voir ses mains trembler. Je m'imaginais déjà transportée aux urgences de l'hôpital de l'UCLA où l'on m'enlevait la lentille au bistouri ! Pour finir, il a utilisé une ventouse et a réussi !
Une autre scène intéressante est celle où je porte David dans le hall. David n'est pas aussi léger qu'il en a l'air. Tout d'abord j'ai essayé de faire les choses naturellement. Je l'ai simplement soulevé et transporté dans le hall, mais j'avais les veines du cou gonflées et le visage tout rouge ! Or, David devait donner l'impression d'être léger ! C'est ainsi qu'on a mis au point une planche à roulettes avec une perche couverte de rembourrage à l'endroit où David appuyait le poids de son corps. Puis à l'aide d'une corde on fit glisser la planche le long du hall. Je n'avais qu'une chose à faire, soulever ses jambes tout en le serrant contre moi pour qu'il apparaisse dans le cadre de la photographie. Ce qui, malgré tout, n'était pas si facile car —



CANDY CLARK LA DERNIERE VICTIME D'AMITYVILLE





1 et 2 : La jeune Mélanie (Candy Clark) sera la victime des horreurs de « Amityville 3-D », réalisé par le vétéran Richard Fleischer. **3 :** Newton (David Bowie) se remet de son accident, sous l'œil attentif de

simultanément — il était censé s'évanouir... Bref, nous avons quand même réussi à dévaler le hall de la sorte...

• A vous entendre, le travail « autour » du film est quelque chose qui vous intéresse ?

J'aime beaucoup cet aspect « trucage » et rien ne m'interdit plus, maintenant, d'en parler ! C'est vraiment très amusant de travailler à ces ficelles...

• Trouvez-vous que la technologie des effets spéciaux ait beaucoup changé du moins en ce qui vous concerne personnellement ?

Non. Mais je n'ai pas vraiment été familiarisée avec ce genre de choses, comme tourner devant un écran bleu par exemple. J'ai pourtant travaillé pour le *Fairy Tale Theatre* de Shelley Duvall. Nous avons tourné un conte intitulé *The Frog Prince* (Le Prince Grenouille). Robin William était le prince et il fallut le réduire aux dimensions d'une grenouille, ce qui est irréalisable naturellement. Pour y parvenir, il fut placé dans une autre partie du studio, devant un écran bleu. Tout le tournage fut réalisé en vidéo. Il y avait une scène de banquet et la grenouille devait danser sur la table du banquet. Tous les yeux devaient être rivés au spectacle. Il y avait quelque vingt-cinq personnes dans le tableau et Robin était de l'autre côté de la pièce ; il dansait sur une petite estrade et nous devions faire en sorte que nos yeux à tous soient fixés sur le même point. Pour cela, il y avait une fille debout d'un côté de la table qui utilisait ses doigts pour simuler la grenouille en train de danser. Nous devions rire et applaudir en regardant ses doits ! Les deux films furent ensuite montés ensemble.

Une inconditionnelle de Stephen King

• Aimez-vous la science-fiction et le fantastique ?

Oui, beaucoup ! Mais j'aime encore mieux l'épouvante. Je suis une inconditionnelle de Stephen King. J'ai lu tous ses livres.

• Dans *Blue Thunder*, avez-vous collaboré à l'une ou l'autre des séquences de l'hélicoptère ? Comme celle, par exemple, où l'hélicoptère apparaît juste à côté du pont ? On n'a pas utilisé le trucage de l'écran bleu dans cette scène, n'est-ce pas ?

Vous avez parfaitement raison. La scène fut tournée dans la rue. La caméra était tout simplement à deux pâtés de maisons, sur un échafaudage gigantesque, de manière à être à la hauteur du pont et même de manière à permettre de voir au-delà. La caméra était, ce jour-là, équipée du plus gros objectif que je lui ait jamais vu ! C'est grâce à cette perspective que l'héliptère paraît aussi gros et que tout peut entrer dans le cadre de l'image.

• Comment vous a-t-on recrutée pour *Blue Thunder* ?



Mary-Lou (Candy Clark), dans « L'homme qui venait d'ailleurs ». **4 :** Un flirt avec Roy Scheider pour Candy Clark, la petite amie du policier des airs (« Tonnerre de feu »).



CANDY CLARK LA DERNIERE VICTIME D'AMITYVILLE

Je suis allée voir le réalisateur. J'avais lu le scénario que je trouvais très bon. Je n'ai pas eu à auditionner ; je me suis contentée de dire ce que j'aimais dans le script et je crois que je fus tellement enthousiaste qu'on apprécia ma réaction et qu'on m'engagea pour ça ! Je trouvais simplement ce scénario formidable, débordant d'action ; j'en visualisais très bien les scènes, je pouvais les voir se matérialiser. C'était si bien écrit...

• La force du personnage vous a-t-elle plu particulièrement ?

Elle me plaisait parce qu'elle représentait un certain type d'héroïne. Je devais me montrer à la hauteur des circonstances, et me lancer dans toute cette action qu'impliquait la poursuite en voitures. J'aime les films d'action et mon rêve était d'être un jour engagée pour un tel film. D'emblée, j'ai eu le sentiment que celui-ci serait très bon, palpitant, différent des autres, et je voulais réellement y tenir ce rôle.

Les cascades de « Tonnerre de feu »

• Vous a-t-on doublée pour la conduite ?

J'en ait fait moi-même les quatre-vingt cinq pour cent. J'ai conduit autant qu'on m'a permis de le faire, ce qui était déjà considérable. Mais cela a toujours été sans danger pour moi, car les voitures vers lesquelles je me dirigeais étaient toutes pilotées par des cascadeurs. Ils savaient la direction que j'allais prendre, tout cela avait été minutieusement programmé à l'avance. Et puis, je portais des ceintures et tout l'arsenal de sécurité. En outre, je n'allais pas aussi vite que j'en avais l'air. J'étais au volant de cette vieille Vega, bonne pour la casse, qui avait du mal à démarrer. Je crois que quand je semble rouler au plus vite — donc en réalité quand je fais 50-65 km/heure et que les autres ralentissent un peu — je donne réellement l'impression d'aller très vite.

• Auriez-vous aimé participer aux scènes tournées en hélicoptères ?

Non, pas vraiment. En fait, avant de faire le film, j'ai pensé : « Formidable ! Je vais tourner en hélicoptère ! ». Puis, finalement, j'ai renoncé.
Cela m'a tout de même beaucoup amusée. J'aurais bien aimé jouer davantage, parce que simplement il me plaît d'aller travailler tous les jours et d'être avec l'équipe de tournage et les acteurs ; c'est un peu le sentiment qu'on doit avoir quand on travaille dans un cirque !

• On a beaucoup parlé de la violence dans *Blue Thunder*. Quelle est votre opinion à ce sujet ?

Si vous regardez bien le film, vous ne verrez pas réellement de vraie violence. Il n'y a que deux personnages qui soient tués. L'un c'est Malcolm McDowell, et on ne le voit pas mourir. La seule personne que l'on voit réellement morte, et ce n'est pas vraiment aussi horrible que cela, c'est Daniel Stern. Il y a une scène dans laquelle on tire sur le pilote de l'armée en plein ciel, mais celui-ci saute juste avant que l'avion n'explose, et s'enfuit. Lorsque le sommet de la tour Arco explose, on ne voit pas de corps, de bras, ou de jambes ou quoi que ce soit d'autre voler dans les airs. Je pense qu'il n'y avait en fait personne à l'intérieur. Aussi, selon moi, n'y a-t-il pas autant de violence dans ce film qu'on a pu le dire.



Deux reporters pris au piège du Surnaturel ! « Amityville 3-D ».

• Pouvez-vous nous raconter quelques incidents ?

La seule chose qui me paraisse croustillante est l'épisode des ordures, dans lesquelles il m'a fallu plonger. La première poubelle était réellement pleine de choses répugnantes... On avait récupéré les déchets alimentaires d'une benne d'éboueurs de la veille ! Il y avait des os de poulets, des haricots, de la purée et quantités de restes affreux. La deuxième poubelle, celle dans laquelle je dois me mettre, était pleine de popcorn et boites diverses. J'avais aux pieds une paire de bottes neuves, couleur crème. C'était la première fois que je les mettais ; elles ont naturellement été couvertes de tâches de beurre. J'ai du les porter comme ça jusqu'au bout du film !

• Avez-vous songé à ce que pouvait être la relation entre Murphy et votre personnage ?

J'ai lu dans un article que nous étions mari et femme, mais je ne l'ai pas compris comme ça. Pour moi, nous étions davantage des amis. Peut-être étions-nous un peu chamaillés, mais nous étions sur le point de revenir l'un vers l'autre.

• Pouvez-vous nous dire quelques mots sur *Amityville III* ?

Il a presqu'entièrement été tourné à Mexico et je crois qu'il est vraiment très bon !

• Quelle différence cela fait-il de travailler pour un film en 3D ?

Cela ne fait pratiquement aucune différence. La seule chose qui soit différente, c'est la caméra, équipée de deux objectifs, côte à côte. Je pensais qu'elle serait de ce fait beaucoup plus précise et cernerait mieux sa cible. Mais de ce point de vue, cela ne change rien.
Il a longtemps, très longtemps que je voulais jouer, dans un film d'épouvante. Celui-ci m'en a enfin donné l'occasion.

Sous la direction de Richard Fleischer

• Avez-vous eu à travailler avec des effets spéciaux pour les effusions de sang ?

J'ai deux scènes intéressantes du point de vue des effets spéciaux. Dans l'une je travaille avec du feu et dans l'autre, avec des ventilateurs, de l'huile de parafine chaude et des effets de chatoiement.

• Quel est le sujet ?

Je suis photographe et je travaille avec Tony Roberts qui écrit pour une revue du genre « à scandales ». Le numéro du mois est consacré aux charlatans, séances de spiritisme et autres choses du même ordre. Nous entrons, Tony et moi, en pleine séance et nous brouillons les cartes. Tony se décide à acheter la maison d'Amityville, vendue pour une bouchée de pain, car il ne peut pas résister. C'est alors que tout l'enfer se déchaîne et que toutes sortes de choses arrivent aux gens de la maison.
Mais nous n'abordons jamais la question des gens qui vivaient là autrefois. Je n'ai du reste jamais vu les deux autres films, si bien que j'ignore si le présent film y fait référence ou non. Je pense que le scénario est assez bon. Il y a dans le film de très bons acteurs, comme Tess Harper que l'on a vue dans *Tender Mercies* et Tony Roberts qui joue dans quantités de films de Woddy Allen. Richard Fleischer, le réalisateur, a fait beaucoup de choses, de *20,000 Leagues Under the Sea, Tora, Tora, Tora* à *Fantastic Voyage, Tough Enough* et *Dr. Doolittle*.

• Pouvez-vous dire, rétrospectivement, celui des personnages que vous préférez parmi ceux que vous avez incarnés à l'écran, et ce que vous avez particulièrement aimés dans vos films préférés ?

Mon film préféré est, je pense, *The Man Who Fell to Earth,* parce que je m'y suis totalement investie. Il m'a fallu vieillir, changer de silhouette au fil du temps, et participer à mille choses intéressantes. Celui que je préfère ensuite est *American Graffiti,* parce que je joue le rôle d'un personnage comique, parce que j'y ai travaillé surtout en nocturne, et que penser aujourd'hui à toute l'équipe me rappelle vraiment de très, très bons souvenirs !

(Trad. : Solange Schnall)

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION DE BRUXELLES

INTERNATIONAAL FESTIVAL VAN DE FANTASTISCHE - EN SCIENCEFICTIONFILM VAN BRUSSEL

DEUXIEME EDITION

+ Schuiten
RENARD-

du vendredi 13 au dimanche 29 avril 1984

AUDITORIUM DU PASSAGE 44 – bruxelles centre

RENS. asbl PEYMEY DIFFUSION, 144, Avenue de la Reine, 1000 Bruxelles / Tél.: Indic. Internat. 32/2/242.17.13



Michael JACKSON au pays d'Oz



Découvert en France au Festival de Paris du Film Fantastique, « The Wiz » sort enfin sur nos écrans ! Le merveilleux récit de L. Franck Baum trouve une seconde jeunesse à l'écran, tandis que les vidéomaniaques apprécieront un Michael Jackson éblouissant de grâce et de fantaisie, aux côté de l'étonnante Diana Ross...

Si vous êtes de fidèles lecteurs de l'Ecran Fantastique, vous vous souviendrez sans doute du dossier consacré au *Magicien d'Oz* à l'écran édité en 1979 dans notre numéro 11 à l'occasion de la sortie de *The Wiz*, une super-production Universal/Motown qui fut finalement refusée par C.I.C., distributeur français, inquiet quant à la carrière commerciale de cette comédie musicale fantastique exclusivement interprétée par des acteurs noirs et librement adaptée du célèbre roman de L.Frank Baum. Il faut préciser toutefois que les recettes de *The Wiz* aux Etats-Unis avaient été plutôt décevantes ($ 14 000 000 pour un budget de $ 24 000 000)...

Cinq ans plus tard, un distributeur français indépendant rachète les droits du film afin de le sortir en France, conscient du fait qu'en 1984, *The Wiz*, c'est de la dynamite! En effet, quasiment inconnu du (grand) public français en 1979, Michael Jackson (qui tient le rôle de l'épouvantail dans le film) est aujourd'hui devenu la coqueluche des dernières générations... Une opération qui sera certainement taxée d'opportuniste mais qui répare une grave injustice, car un film de la qualité de *The Wiz* ne méritait certainement pas une aussi longue période de purgatoire. La preuve en est que cinq années après sa réalisation, *The Wiz* n'a pas pris une ride, ses décors — colorés — restent aussi somptueux, ses ballets et sa musique ne sont absolument pas démodés et, surtout, la Magie opère toujours!...

C'est dans l'esprit de Rob Cohen, producteur de *Dieu Merci c'est vendredi* (avec Donna Sommer), que germa l'idée de *The Wiz — The Movie*. Il avait vu, comme plusieurs milliers de new-yorkais, la version ‹made in Broawday› du *Wonderful Wizard of Oz*, créée en 1975 par Ken Harper, et en avait été très impressionné.

Il faut préciser que l'histoire du ‹Merveilleux magicien d'Oz› fait vraiment partie du patrimoine culturel américain (le livre, traduit en 22 langues, figure parmi les 15 plus grands best-sellers du XXe siècle avec plus de 80 000 000 de lecteurs de par le monde), et il n'est pas d'enfant de l'Oncle Sam qui n'ait été bercé par les aventures de Dorothy. (Les studios Disney produisent d'ailleurs en ce moment la suite du *Magicien d'Oz*, intitulée *Return to Oz*).

Le projet *The Wiz*, qui était pévu pour être une production de moyenne envergure, se concrétisa lentement jusqu'à ce qu'un jour Rob Cohen reçoive un coup de fil de Diana Ross — à 5 heures du



matin! — lui annonçant qu'elle avait une envie folle d'incarner Dorothy! Sur le moment, Rob Cohen trouva l'idée complètement démente... A midi, elle lui sembla très bonne, et dans la soirée, Diana Ross était engagée, bientôt suivie par son ami de longue date, Michael Jackson (ils appartenaient tous les deux à la maison de disques Motown)! Etape de casting décisive puisqu'elle détermina la nouvelle orientation du film, à savoir... la super-production! Rob Cohen se mit à la recherche d'un grand metteur en scène... et ce fut Sidney Lumet! Partant du fait que plus de 70 % de la population actuelle est citadine, ce dernier persuada le producteur que si l'on voulait faire une version moderne du *Magicien d'Oz*, celle-ci devait absolument être urbaine. Et connaissant son amour pour New York — de son propre aveu, la ville la plus fascinante du monde — il n'est pas surprenant qu'il ait choisi «la grosse pomme» pour servir de cadre à une production aussi grandiose.

Grandiose et monumentale, si l'on considère que pour les besoins de la reconstitution de la cité d'Emeraude, par exemple, la production ne trouvant pas de plateau assez vaste décida de s'installer sur l'immense place se trouvant aux pieds des tours jumelles du World Trade Center, en plein cœur de Manhattan. Cette séquence, où les sujets du Magicien, élégants et snobs, dansent en adoptant successivement les couleurs vert, rouge puis doré, nécessita pas moins de 37 000 ampoules, teintées à la main, 400 danseurs changeant chacun trois fois de costume (faites vous-même le calcul!) et 22 haut-parleurs immenses. On estime que cette séquence monopolisa un total de 1 000 personnes sur le «plateau» (danseurs, mannequins, chanteurs, acteurs et techniciens)!...

Le World Trade Center ne fut pas le seul point stratégique new-yorkais choisi par Lumet pour servir de décor aux tribulations de Dorothy et de ses trois amis. Ainsi, l'arène du New York State Pavillon fut transformée en «Graffity City» (plus de 300 mètres de murs aspergés de peintures phosphorescentes aux couleurs identiques à celles, si caractéristiques, des rames et des stations de métro new-yorkais). Le Shea Stadium, temple du sport abrita les scènes où Dorothy et ses compagnons sont poursuivis par les singes volants. Le parc d'attraction de Coney Island servit de décor à la séquence où Dorothy découvre l'homme de fer blanc...

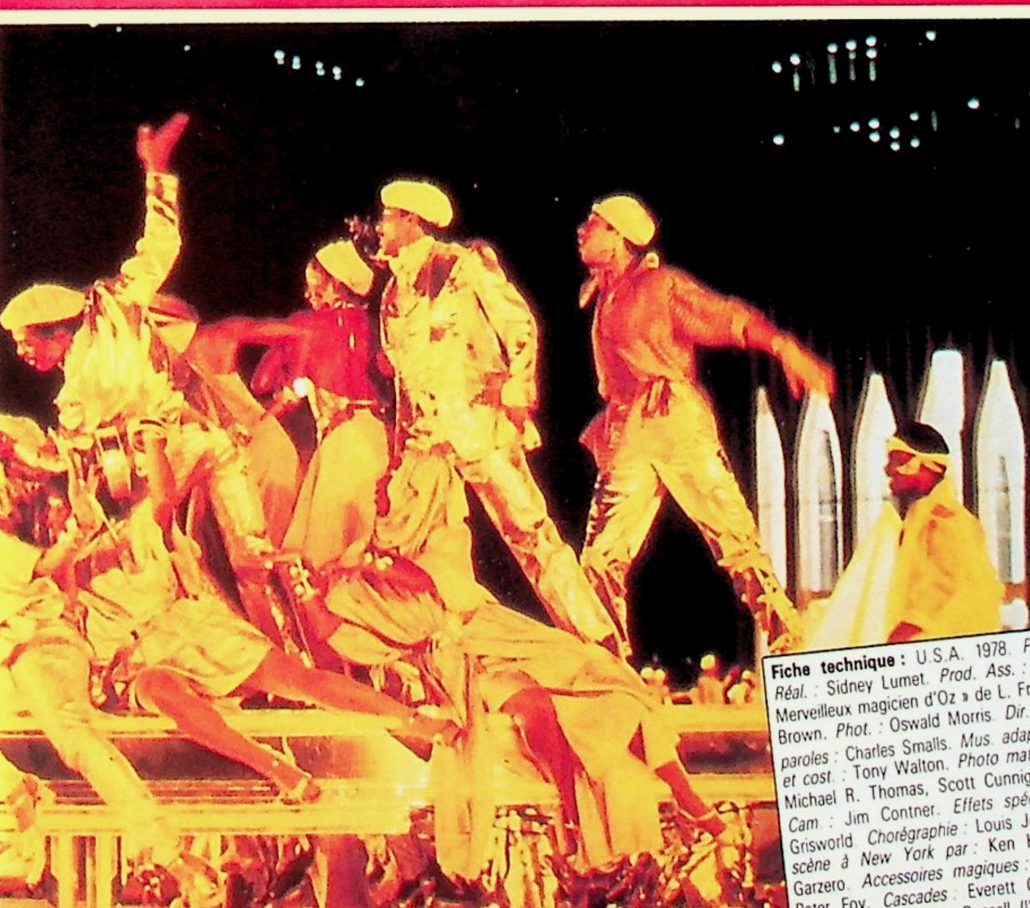
Quant aux séquences en «intérieurs», elles furent tournées aux

Studios Astoria, réputés pour être les 6e plus grands studios du monde. C'est en ces lieux que se déroulèrent, entre autre, les séances de maquillages orchestrées par Stan Winston *(Réincarnations)*, assisté du tout jeune Carl Fullerton (qui «explosera» quelques mois plus tard avec *Le tueur du Vendredi* et *Wolfen)*. Les effets spéciaux visuels, de leur côté, étaient confiés à Albert Whitlock, l'un des plus grands spécialistes en la matière.

Mais *The Wiz*, c'est aussi — et peut-être avant tout — la musique! Aux dires de Rob Cohen, seul Quincy Jones (compositeur, arrangeur, chef d'orchestre) était capable de prendre en charge un projet de cette ampleur. En effet, les moyens mis en œuvre sont énormes : 120 danseurs, 6 preneurs de son, 3 chefs d'orchestre) 300 musiciens, plus de 500 chanteurs, 9 orchestrateurs et 5 monteurs de musique. L'univers musical de *The Wiz*, c'est le «son Motown» (soul et funky), usine à succès, située à Detroit, d'où sont issues les plus grandes «black stars» des années 60 et 70. Du double album constituant la bande originale du film, on retiendra principalement trois titres: «Believe in yourself» chanté par Lena Horne, «You can't win» par Michael Jackson et «Ease on down the road» (titre vedette) interprété par Diana Ross et Michael Jackson.

De Diana Ross, Lumet avoue qu'«elle a beaucoup de talent, une voix puissante et merveilleuse ainsi qu'un don inné pour la comédie». Quant à Michael Jackson, le réalisateur ne tarit pas d'éloges: «je n'avais jamais rencontré de ma vie de talent aussi pur. C'est un être exceptionnel, infiniment bon et gentil». «En établissant la distribution pour *The Wiz*», affirme le producteur Rob Cohen, «j'ai cherché à atteindre toutes les générations de spectateurs. Diana Ross pour le plus large public, Lena Horne pour la génération précédente et Michael Jackson pour les jeunes. Je voulais, avec ce film, créer une nouvelle star — et je suis certain que Michael était le choix idéal!»

Gilles Polinien

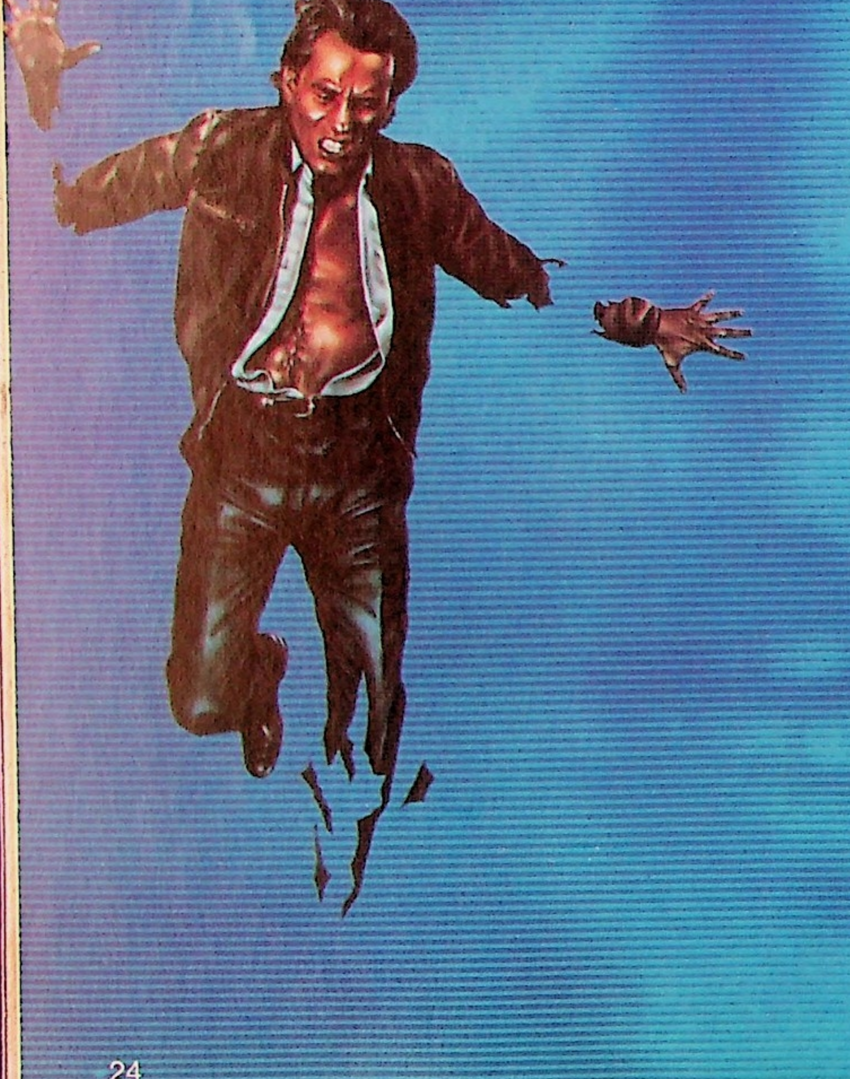


Fiche technique : U.S.A. 1978. *Production* : Universal/Motown. *Prod.* : Rob Cohen. *Réal.* : Sidney Lumet. *Prod. Ass.* : Burt Harris. *Scén.* : Joel Schumacher, d'après « Le Merveilleux magicien d'Oz » de L. Frank Baum et la pièce « The Wiz », livret de William F. Brown. *Phot.* : Oswald Morris. *Dir. art.* : Philip Rosenberg. *Mont.* : Dede Allen. *Mus. et paroles* : Charles Smalls. *Mus. adaptée par* : Quincy Jones. *Son* : James T. Sabat. *Déc. et cost.* : Tony Walton. *Photo matte* : Bill Taylor, Dennis Glouner. *Maq.* : Carl Fullerton, Michael R. Thomas, Scott Cunnigham, Alan Weisinger. *Sup. du maq.* : Robert Laden. *Cam.* : Jim Contner. *Effets spéciaux visuels* : *Albert Whitlock*. *Effets spéciaux* : Al Grisworld. *Chorégraphie* : Louis Johnson. *Maq. spéciaux* : Stan Winston. *Prod. pour la scène à New York par* : Ken Harper. *Artistes paysagistes* : Eugene Powell, Edward Garzero. *Accessoires magiques* : Eoin Sprott, Richard Tautkus. *Equipements volants* : Peter Foy. *Cascades* : Everett Creach. *Int.* : Diana Ross (Dorothy), Michael Jackson (l'Epouvantail), Nipsey Russell (l'Homme de fer-blanc), Ted Ross (le Lion), Mabel King (Evillene), Theresa Merritt (tante Em), Thelma Carpenter (Miss One), Lena Horne (Glinda la bonne fée), Richard Pryor (le Magicien). *Dist. en France* : Les Distributeurs Associés/Prodis. 115 mn. Technicolor.

Voir critique et dossier complet sur « Le Magicien d'Oz à l'Ecran » dans notre n° 11.



L'avènement de la « Nouvelle Chair »



L'Homme, à travers les siècles, a toujours nourri des rêves de domination absolue sur ses semblables (guerre, tortures, esclavage) allant jusqu'à se substituer au suprême créateur (manipulation génétique, conception de mutants, ou d'êtres artificiels) en usurpant malencontreusement ses pouvoirs dont il se sentait investi. Aujourd'hui, plus que jamais, cette mégalomanie trouve de formidables moyens d'expression offerts par la technologie moderne propice à rendre ces fanatiques d'autant plus dangereux. Au-delà de sa profonde complexité, c'est à cet effrayant sujet que fait référence le brillant scénario élaboré par David Cronenberg pour *Vidéodrome.* Réalisateur à caractère « médical »,

Cronenberg par chacun de ses films, révèle les terreurs profondes habitant les tréfonds de son âme, qu'il tente d'exorciser par les visions hallucinatoires errant sur l'écran, et dont il use pour appaiser son épouvante intime par celle communiquée au spectateur. Point culminant de son œuvre personnelle, *Vidéodrome* représente l'aboutissement osmotique de ses précédents films, dont on retrouve les deux obsessions dominantes : l'intrusion du corps étranger (*Parasite Murder, Rabid*) et la déviation sexuelle (*The Brood*), dont la nature féminine (mère castratrice) laisse supposer chez lui un complexe oedipien prononcé.

Avec l'intelligence scientifique qui le caractérise, Cronenberg transpose ses peurs dans un univers qui nous apparait d'autant plus terrifiant qu'il nous est quotidien. Maintes fois mise sur la sellette par des cinéastes *(Meurtres en direct, Network*), la télévision retrouve ici sa place d'accusée mais de manière détournée, puisque ce sont surtout « certains » programme diffusés par son intermédiaire qui s'avèrent mis en cause. Tout particulièrement ceux issus de la TV par cable (se répandant actuellement comme une trainée de poudre) et susceptibles de montrer tous les « spectacles » interdits. Max, appartient à cette génération d'individus nourris

DROME

S ECRANS

d'images par lesquelles ils sont totalement fascinés, et à ce titre dirige Canal 83 une chaine spécialisée dans le hard-core. Mais tout comme Max, son public blasé aspire à davantage de sensations insolites, l'incitant à aller toujours plus loin dans ses trouvailles. Un besoin auquel croit pouvoir répondre Max en découvrant, par décodage pirate, *Vidéodrome*, qui présente une suite de visions délirantes où se mêlent horreur, tortures et perversions, dans un cocktail aussi morbide que fascinant. Désormais, Max n'aura de cesse d'avoir découvert l'origine réelle de « Vidéodrome » dont l'intérêt lui apparait dans l'absence de scénario laissant place à une débauches d'images sado-masochistes dans lesquelles il voit un idéal dérivatif au stress du public. « Ainsi j'offre un déversoir inoffensif à leurs frustrations et leurs obsessions. Je pense même agir positivement sur un plan social », déclare-t-il, interviewé par la TV. On peut se demander si ces propos ne reflètent pas l'opinion de Cronenberg luimême, spécialisé dans un genre souvent décrié. Une interrogation qui laisse rêveur quant aux futurs répercussions du cinéma, mais à laquelle Cronenberg ne prétend apporter nulle réponse.

L'une des premières proies de « Vidéodrome » sera Vickie, animatrice de radio chargée d'une émission « d'âmes en détresse », et dont Max va s'amouracher. Déborah Harry, transfuge du groupe Blondie, prête son visage trouble et sensuel et son regard lourd à ce personnage équivoque et excessif.

Voix chaude, brisée par l'émotion, elle réconforte généreusement l'auditrice qui fait appel à son aide, tandis que son visage impassible jauge son environnement. A l'encontre de son voluptueux physique, Vickie est en fait totalement frigide et seule la douleur physique parvient à exciter ses sens, de même que la vision de la cassette « Vidéodrome ». Jamais, jusqu'alors Cronenberg n'avait distillé dans ses films une perversité aussi aiguisée que celle présidant aux rapports de Max et de Vickie, par →





VIDEODROME

l'intermédiaire de « Vidéodrome ». On gardera longtemps en mémoire la scène « d'amour » où Max déflore une Vickie en extase en lui perforant le lobe de l'oreille avec une grosse épingle de métal, tandis que défilent sous leurs yeux des images de tortures, et celle où Vickie se brûle voluptueusement la poitrine du bout incandescent d'une cigarette, sous le regard ébahi de Max, visiblement plus enclin à assumer ces visions par vidéo interposée ! Face à cette relation dénaturée, intervient à nouveau l'interrogation de savoir jusqu'à quelle extrémité pourrait aboutir ce couple, et ici également, Cronenberg laissera la question en suspens en éliminant le personnagée de Vickie, qui n'apparaitra plus à Max qu'à travers « Vidéodrome », dont elle est devenue une participante. Dès lors, le film va basculer dans une dimension fantastique au sein de laquelle vont ressurgir pleinement les fantasmes de l'au-





Nouveau fléau du XXe siècle, la vidéo devient un formidable instrument de domination de l'Homme... Une terrifiante perspective imaginée par David Cronenberg (voir précédent dossier dans notre numéro 35).

teur. Poussé par son désir de connaître les rouages mystérieux de « Vidéodrome », Max découvrira une étrange organisation par laquelle il a été manipulé à son insu dès le début de ses investigations. Argumentant de leur refus d'admettre une société prête à tout pour trouver des dérivatifs à son indifférence, les créateurs de « Vidéodrome » entendent, par le biais de chaines parallèles telle Canal 83, refaire l'éducation des spectateurs pervertis. Afin de mener à terme leur projet, ils leur suffit de diffuser des snuff-movies porteurs de la fréquence « Vidéodrome » d'où surgiront de terrifiantes hallucinations dont l'excès engendrera des tumeurs, détruisant ainsi le cerveau et les déviations dont il est porteur.

Ainsi la Vidéo s'apparente-t-elle à une gigantesque table de mixage du monde, à partir de laquelle certains hommes pourraient asser-

VIDEODROME

vir progressivement leurs pareils, où les réduire à néant. A cet égard, *Vidéodrome* résonne comme une formidable mise en garde. Multipliant des visions cauchemardesques prenant à chaque instant le pas sur la « réalité » de Max, *Vidéodrome* oscille entre deux univers parallèles mettant le spectateur au défi de déterminer où s'achève le réel et où commence l'hallucination ! Dilemme tragique menaçant de se poser un jour véritablement pour les intoxiqués de l'image que nous sommes devenus. Les faits réels et leurs antagonistes ne sont-ils pas purement une vue de notre esprit ? Et lorsque celui-ci aura été totalement saturé, sera-t-il encore apte à faire une distinction nous permettant d'échapper à la folie ? Rien n'est aujourd'hui moins évident, dans notre société régie par l'image omniprésente, devenue une drogue dont nous sommes les plus fervents consommateurs. D'ailleurs, l'impact de la publicité conçue à la manière d'un conditionnement qui nous rend inaptes à tout discernement véritable, n'est-il pas le révélateur du cri d'alarme lancé par *Vidéodrome ?*

S'appuyant sur une irréfutable logique, Cronenberg nous démontre le pouvoir du visuel (l'Armée du Salut n'offrant plus un bol de soupe, mais une dose d'images aux défavorisés) et de la manipulation qui peut en découler. Afin d'étayer les visions dantesques et obsessionnelles que lui inspirent ses terreurs (toujours identiques qu'elles qu'en soient les approches), Cronenberg s'est assuré le concours de Rick Baker, qui accomplit ici quelques-uns des effets spéciaux les plus époustoufflants de sa carrière, dont le clou du film, représenté par la mort de Convex, responsable du programme « Vidéodrome ». Séquence saisissante au cours de laquelle le corps de Convex, atteint par l'arme de Max, se fend littéralement tandis que de monstrueuses tumeurs en surgissent. On retrouve ici l'une des plus flagrante appréhension de Cronenberg (celle du cancer), matérialisée par l'intrusion du corps étranger se repaissant de l'organisme. L'autre frayeur étant celle de la déviation sexuelle, se manifestant à travers l'ouverture béante qui se forme sur le corps de Max, réceptacle du corps étranger (le révolver symbolisant la mort, ou la cassette « vivante » s'imprégnant de chair et de sang pour contrôler l'organisme où elle est introduite) ou « vagin » dévorant (le bras d'Harlam dont il ne restera qu'un moignon, jaillissant tel un objet phallique mutilé par une castration mortelle) à l'identité propre. C'est alors que Cronenberg brandit









Complexe et fascinant, « Vidéodrome » s'avère une nouvelle réussite du talentueux (et tourmenté !) réalisateur de « Dead Zone » !





l'idée-maitresse (bien qu'insuffisamment maitrisée) de son récit, avec l'avénement de la « nouvelle chair », à laquelle il n'est à nul moment donné de définition précise, cela étant laissé à l'imagination du spectateur. Néanmoins, en regard de cette terreur de la mort qui semble tétaniser Cronenberg, on ne peut qu'assimiler cette « nouvelle chair » à une promesse de résurrection (perspective rassurante) vert laquelle il aspire à croire mais que son intelligence rejette comme une duperie (en laquelle il s'est, tel son héros, efforcé d'avoir foi), qu'il nous rélèvera à travers sa conclusion glaciale et redoutable.

Œuvre tourmentée aux multiples ramifications porteuses des obscures angoisses de son auteur, *Vidéodrome*, à l'instar des précédents films de Cronenberg, et malgré le contexte familier qu'il met en scène, permet difficilement une identification avec ce héros plus trouble que jamais qu'est Max, et c'est peut-être en cela que réside toute la fascination exercée sur le spectateur par le cinéma de David Cronenberg. Froid, mathématique à la frontière du malsain, *Vidéodrome* est un film ambigü et singulier auquel le choix de James Woods (Max) n'est certes pas l'étranger. Découvert en France avec la série *Holocauste*, cet excellent comédien au physique si particulier a trouvé sous la direction de Cronenberg un rôle totalement en harmonie avec ses possibilités artistiques qui s'expriment pleinement dans cet univers d'une autre dimension. Tout au moins faut-il l'espérer, car si le cinéma ou la vidéo devaient un jour prochain envisager de nous projeter un programme « Vidéodrome », qu'adviendrait-il de notre semblant de lucidité ? Ne sombrerait-elle pas rapidement dans un unixers peuplé d'hallucinations et ne serions-nous pas, comme Max, réduits à ne plus être que des magnétoscopes humains voués à animer par nos délires de gigantesques arênes de la vidéo régies par quelques fossoyeurs de l'humanité ?

Qui sait, ainsi que le suggère Cronenberg, si le cauchemar n'a pas déjà commencé... ?

Cathy Karani

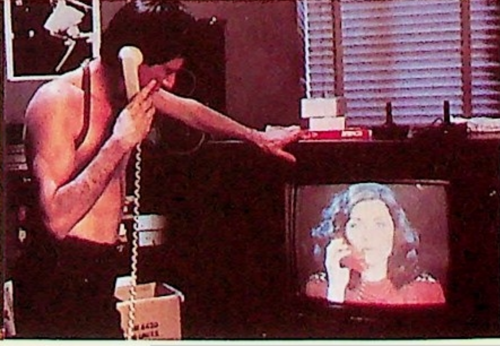
Fiche technique. Canada. 1982.
Production : Filmplan International ; *Prod.* : Claude Heroux ; *Réal.* : David Cronenberg ; *Prod. Ass.* : Laurence Nessis ; *Prod. Ex.* : Pierre David et Victor Solnicki ; *Scén.* : David Cronenberg ; *Phot.* : Mark Irwin ; *Architecte-déc.* : Carol Spier ; *Mont.* : Ronald Sanders ; *Mus.* : Howard Shore ; *Doc.* : Angelo Stea ; *Cost.* ; Delphine White, Arthur Rowsell ; *Effets spéciaux de maquillage* : Rick Baker ; *Ass. réal.* : John Board ; *Script* : Gillian Richardson ; *Effets spéciaux vidéo* : Michael Lennick ; *Int.* : James Woods (Max Renn), Sonja Smits (Bianca O'Blivion), Deborah Harry (Vickie Brand), Peter Dvorsky (Harlan), Les Carlson (Barry Convex), Jack Creley (Brian O'Blivion), Lynne Gorman (Masha), Julie Khaner (Bridey, la secrétaire de Max), Reiner Schwarz (Moses, associé de Max), David Bolt (Raphael, associé de Max), Lally Cadeau (Rena King, l'animatrice TV), Henry Gomez (Brolley, le vendeur de « lunettes »), Harvey Chad, David Tsubouchi (les représentants japonaisde cassettes « X »), Kay Kawtrey, Sam Malkin, Bob Church, Jayne Eastwood, Franciszka Hedland ; *Dist. en France* : Distributeurs Associés/Prodis. 88 mn. Couleurs.













« Je crois que le cocktail Deborah Harry-James Woods a quelque chose d'explosif ! » (David Cronenberg)

FANTASTIQUE



Lucio Fulci, sur le tournage de « Manhattan Baby » et de « L'éventreur de New York ». « Rome A.D.2072. The Fighter Centurions » (« I guerrieri dell'anno 2072 ») de Lucio Fulci.

Riche d'un passé fertile le cinéma latin fit déferler sur ses écrans de multiples productions d'héroïc-fantasy louchant tour à tour vers *Conan, La guerre du feu* ou *Les aventuriers de l'Arche Perdue.* Plus actifs que jamais, les plateaux transalpins accueillirent ensuite les jumeaux latins des *Mad Max* et des *Rambo* au gré de productions qui, à défaut d'une constante qualité, se révèlent infiniment plus fertiles que les nôtres ! En attendant de découvrir leurs exploits, nous avons souhaité aujourd'hui faire le point avec Lucio Fulci (dont les trois derniers films sont inédits en France), et nous attacher à découvrir une production aussi

MADE IN ITALIE

PAR GIUSEPPE SALZA

Après deux réalisations, médiocres contre toute attente — L'éventreur de New York et Manhattan baby — et une absence prolongée des studios de tournage, le maître à penser des horreurs viscérales (Frayeurs et L'au-delà) nous revient avec plusieurs projets assez ambitieux en cours de réalisation. Cet entretien en fournit la synthèse.

Lucio Fulci, vous êtes resté inactif durant un certain temps ; vous ne recommencez à tourner qu'à présent. Ce retard est-il la conséquence du relatif échec de *Manhattan baby* ?

Vous voulez dire qu'il s'est agi d'un vrai fiasco ! C'est un film que je n'ai jamais aimé et que j'ai réalisé uniquement pour honorer un contrat. Mais j'ai commis une erreur et ceci a provoqué une véritable crise de genre dans la mesure où j'en suis moi-même l'élément moteur. Selon moi, *Manhattan baby* est un film sans grand intérêt que je qualifierai d'incident de parcours.

Le défaut majeur de *Manhattan baby* résidait essentiellement dans un scénario plutôt incohérent...

Oui. En fait, c'est un sujet très lâche, mais j'en retiendrai les huit dernières minutes, c'est-à-dire lorsque les oiseaux empaillés prennent vie, se révoltent contre le héros du film et l'agressent jusqu'à lui dévorer le cerveau. Elles sont parmi les meilleures séquences que j'ai jamais tournées, même si elles ne surpassent pas en horreur celle de *L'au-delà*.

Les effets spéciaux de *Manhattan baby* n'étaient pas de Giannetto De Rossi, le responsable habituel de vos trucages... ?

Non. Pour *Manhattan baby*, le responsable des trucages a été Maurizio Trani, l'assistant habituel de Giannetto De Rossi, tandis que les effets spéciaux ont été réalisés par mon équipe traditionnelle avec Giovanni Corridori et les autres. A ce propos, j'ai une anecdote assez amusante à vous raconter. Il s'agit d'une lettre qui m'est parvenue de l'Université de Florence où s'est ouverte une chaire sur l'Histoire du Cinéma. Elle émanait d'une femme, professeur, qui me priait de venir animer un séminaire sur le cinéma d'épouvante parce que de nombreux étudiants voulaient présenter une thèse sur ce genre, ce qui est assez amusant n'est-ce pas ? Mais ce qui est plus amusant encore, c'est qu'elle m'a dit en substance, ceci : « Nous avons mis au programme votre *Chat Noir* ». Entre parenthèse, c'est bien celui de mes films que j'aime le moins ! Je lui demande alors pour quelle raison avoir choisi celui-ci plutôt que *L'au-delà*, *La maison près du cimetière* ou *L'enfer des Zombies* par exemple. Elle me répond que *Le Chat noir* est l'un des seuls parmi mes films qu'elle connaisse. Quand vous pensez que la télévision privée projette presque chaque jour l'une de mes meilleures œuvres, *Una lucertola con la pelle di donna (Carole)*, un film très important pour comprendre ma carrière, une œuvre totalement onirique, aux frontières de la réalité et de l'imaginaire ! Mais eux n'en savent rien. Ils n'en n'ont jamais entendu parler. Ils ne connaissent pas. Par chance, ils ont enregistré un autre de mes films, qui n'a pas très bien marché mais qui est très beau : *L'emmurée vivante*. J'en ai parlé une fois avec Brian de Palma qui m'a dit : « Tu sais quel est le défaut de ton film ? D'abord, il est sorti en pleine crise du cinéma italien, lorsque les gens ne bougeaient plus de chez eux par peur des Brigades Rouges. Ensuite, il recèle une parapsychologie passive et non active... »

→



« Rome A.D.2072 ».

intéressante que méconnue, à laquelle président les cinéastes de Turin. En effet, Turin, ville magique sillonnée de villas-fantômes (cf. *Profondo Rosso*) s'inscrit avec bonheur dans la lignée d'un cinéma provincial que les cinéastes exploitent habilement dans la constante recherche d'une qualité artistique. Des réalisateurs, des producteurs, un film « détourné » : autant d'aspects made in Italie que nous vous invitons à découvrir ce mois-ci...

FANTASTIQUE MADE IN ITALIE

Néanmoins, c'est l'une de mes meilleures œuvres. J'adore ce film.

Il y a quelque temps, on a dit que vous deviez diriger un film intitulé *Nero Romano*, puis un autre qui se serait appelé *End of eternity*. Qu'est-il advenu de ces deux projets ?

Nero Romano est un film que j'avais envisagé bien avant *Conan*, mais, malheureusement, ce sont les films auxquels on tient le plus qui ne se font pas ! C'est une règle habituelle. A présent, je ne pense pas que je le réaliserai jamais. Comme genre d'histoire, il est un peu dépassé. C'était un récit à la Dashiell Hammett qui se déroulait dans la Rome antique où s'affrontaient le Pouvoir Absolu des Romains et un gigantesque halo de mystère. A mon avis c'était un sujet extraordinaire. Je ne comprends toujours pas pourquoi il n'a pas pu être fait. Par contre, je ne me souviens absolument pas de *End of eternity*. Il s'agit sans doute d'un bruit qui a couru d'une maison de production à l'autre, complètement erroné.

La publicité promotionnelle avait annoncé *Conquest* comme un film abondant en effets spéciaux et en trucages techniques. Ce n'est pas exact...

Pas vraiment. En fait, c'est une œuvre formelle, sans doute le film d'images le plus beau que j'aie jamais fait. A la place de Salvati, mon directeur de la photo, j'ai pris un opérateur espagnol qui s'appelle Alejandro Alonso Garcia. C'est un technicien célèbre qui a réalisé des choses incroyablement audacieuses. Nous avons tourné sans lumière artificielle à l'intérieur de grottes, en jouant seulement avec les seuls effets de lumière phosphorescente. Ce fut un film plein de difficultés. Nous devions surpasser l'aspect troglodytique et tribal des films antérieurs. J'ai donc créé cette grosse B.D. d'héroïc fantasy, avec mes collaborateurs habituels comme le décorateur et costumier Massimo Lentini. Sur ce point, Alonso Garcia a d'ailleurs fait des photos parmi les plus belles que j'aie jamais vues. Les effets spéciaux, par contre, sont très relatifs. Ce sont surtout des effets optiques. Il



« Conquest », de Lucio Fulci.

Parlons à présent de *Conquest*, l'un de vos derniers films. Il a connu, je crois, quelques mésaventures...

Conquest a connu de multiples déboires et je suis encore aujourd'hui en procès avec le producteur. Il fut donc distribué avec beaucoup de retard. Et ce film, qui avait été pensé avant que le filon « primitif » envahisse l'Italie, est sorti finalement en dernier ! *Conquest* est un peu la même chose que *Mace-the outcast* dont on avait parlé voilà quelques temps. Nous avons retravaillé sur un sujet de Giovanni Di Clemente qui manquait d'épaisseur. Je me suis préoccupé essentiellement de l'aspect formel afin d'obtenir une histoire style « comics »... une grande B.D. américaine. Malheureusement, il arrive quelquefois que l'on doive diriger un film que l'on n'aime absolument pas. Mais, comme dirait Fritz Lang, il faut faire des films si l'on veut vivre...

y a aussi quelques maquillages réalisés par Franco Rufini et Mauro Meniconi. Mais nous avons surtout des effets optiques, des effets scéniques, par exemple ceux où le héros bande un arc magique et lance des flèches de lumière, faites d'énergie pure. Cela est dû naturellement au scénario, dans la mesure où il s'agit d'un film itinérant, basé sur l'amitié entre un homme, voleur et assassin, et un enfant chargé par son père de tuer la sorcière Ocron et un mystérieux seigneur des ténèbres et des non-morts.

Combien de temps a duré le tournage de ce film ?

Très peu. Sept semaines et demi.

Et quel a été son budget ?

Il doit tourner autour de huit cent millions de Lires (quatre millions de francs).

C'est un chiffre qui dépasse légèrement ceux accordés à vos œuvres précédentes.

Mes films précédents ont effectivement coûté un peu moins mais, actuellement, les coûts de production augmentent. *La maison près du cimetière* par exemple, a coûté 600 millions de Lires, *L'au-delà*, 580 millions, et *L'éventreur de New-York*, le plus cher, disposait d'un budget de 640 millions. Comme chiffre en soi, ce n'est pas très élevé, mais pour un film d'horreur réalisé en Italie, c'est déjà raisonnable, surtout si l'on considère que, sur huit semaines de tournage, quatre ont été passées aux U.S.A. Savez-vous, par contre, combien a coûté *Ténèbres*, le précédent Dario Argento ? Deux milliards et quatre cent millions de lires ! Et neuf semaines de tournage. Voilà, la différence qu'il y a entre Argento et moi, c'est que nous faisons la même chose mais qu'il est plus fortuné que moi dans la proportion de 8 à 19 .

Votre plus récent film, qui vient de sortir en Italie, s'intitule : *Rome A.D. 2072. The Fighter centurions.* Sur l'idée de base, ce film se rattache à des œuvres comme *New York 1997* et *Rollerball* ?

D'assez loin, mais c'est un peu vrai dans la mesure où il se plie aux exigeances de ce type de production. L'histoire est celle de jeunes gladiateurs de Rome qui se trouvent mêlés à la lutte que se livrent deux chaines de télévision en 2072. La violence a désormais obtenu sur les écrans les meilleurs indices de fréquentation. Elles décident donc d'organiser des jeux mortels entre gladiateurs à Rome. C'est pratiquement la symbolisation de la violence comme manière de vivre chez les hommes du futur et l'exaltation de la cruauté comme une volupté de la haine. Le film présente une autre trouvaille supplémentaire puiqu'il se déroule dans la Rome de 2072 que nous avons dépeinte avec le recours à divers effets spéciaux visuels, maquettes, etc... et puis, bizarrement, on découvre soudain que l'histoire comporte quelques-uns de mes thèmes récurrents. La trame est prise dans une intrigue... disons de type thriller, c'est-à-dire que le moteur de cette histoire la rapproche des romans noirs. Il y a la lutte entre les deux chaines qui veulent augmenter le niveau de la violence, et, en dessous, une autre raison qui veut que soient faites certaines choses...

Pouvez-vous nous préciser d'autres particularités de ce film, du moins sur les aspects techniques ?

Pour ce qui concerne les aspects techniques, nous avons beaucoup travaillé sur maquettes, comme je vous l'ai dit. Un détail très curieux, dois-je ajouter, c'est que la seconde équipe était composée des plus anciens techniciens de cinéma d'Italie : la prise de vues fut assurée par le célèbre Aldo Tonti (Giuseppe Maccari eut la direction de la photographie) et par Nathanson, celui-là même qui a effectué les effets spéciaux des *Chaussons rouges* ! *(The Red Shoes*, de Michael Powell et Emeric Pressburger - GB 1948). Vous rendez-vous compte, il a quatre-vingt ans ! Lui et Tonti additionnent à eux deux cent cinquante années ! Et je les ai retenus exprès, parce que je soutiens que les anciens connaissent des techniques extraordinaires... Je disais l'autre jour à Fellini — nous nous sommes rencontrés à l'occasion d'une présentation de *E la nave va* — que désormais, au cinéma, on a un peu oublié ce qu'est la technique : les jeunes ne savent plus utiliser le langage. A présent en Italie, ils font des films sérieux dans lesquels la technique n'intéresse personne, ou bien ils réalisent des comédies, qui sont divertissantes sans doute, mais techniquement très faibles.



« Conquest ».

Quel fut le budget pour *Rome A.D. 2072. The Fighter centurions* ?

Aux environs d'un milliard 200 millions.

Pourquoi le projet de Zombi 3-D a-t-il été soudainement abandonné l'automne dernier ?

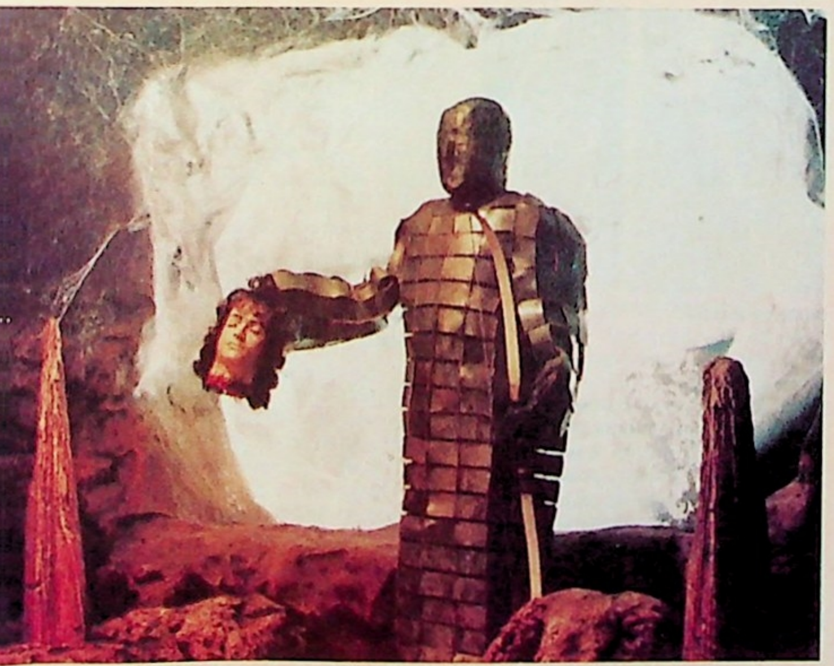
Pour des raisons budgétaires ! Nous avons dû y renoncer, puisque le coût de la 3-D élevait le budget initial dans des proportions vraiment impossibles ! Nous avons envoyé aux U.S.A. quelques-uns de nos techniciens pour leur apprendre la façon de filmer en 3-D, auprès des meilleurs spécialistes du genre. Malheureusement, lors de leur retour, nous avons appris que le budget de *Zombi 3-D* aurait triplé son coût initial : ceci est dû au fait qu'un tournage en 3-D nécessite des techniques bien plus délicates et une constante précision, ne serait-ce qu'au niveau des effets spéciaux.

Et vos prochains projets après ce film ?

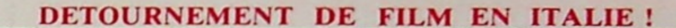
Je dois tourner un film intitulé *Blastfighter* qui est un western futuriste dans lequel je reprends tous les thèmes du western traditionnel pour les rassembler dans un univers post-cataclysmique où il faudra retrouver la vieille frontière du western classique et également la confiance renouvelée dans l'Homme. C'est un film que j'aime dans l'absolu... son scénario est extraordinaire. Ce sera un film avec des citations western insérées non pas par jeu mais bien pour une raison déterminée. Mais pour l'instant, je termine un projet qui me plait beaucoup et que, pour diverses raisons, je n'avais pu encore réaliser. C'est un film noir intitulé *Murder Rock*, qui présentera une structure traditionnelle, avec une trame émaillée de nombreux homicides et de faux assassinats. *Murder Rock*, c'est un « giallo » conduit au pas de danse et par la musique dans le cadre d'une école de danse ! C'est l'histoire d'une femme qui rêve toutes les nuits d'un étrange tueur. Au bout de quelques temps, alors que l'on pense qu'elle n'est seulement victime que de cauchemars, le tueur frappe vraiment, avec toute la violence perpétrée dans ces rêves ! La musique et la danse seront vraiment importantes dans ce film : la partition musicale a été confiée à Keith Emerson, déjà responsable de celle d'*Inferno*. Le budget de *Murder Rock* est de 700 millions de lires, un coût normal. Le film sera aussi assez proche de *L'emmurée vivante*, très orinique...

Les nouvelles séquences additionnelles de « Prey » (de Norman J. Warren), tournées en Italie par Ferruccio Casacci, transforment l'extra-terrestre originel en une redoutable momie ! Rebaptisé « A Pharaon's Revenge », ce film sortira finalement en Italie sous le titre de « Terreur à Amityville Parc » ! Un procédé jadis familier à Corman et à l'A.I.P...





« Conquest ».


DETOURNEMENT DE FILM EN ITALIE !

Une rencontre avec Ferruccio CASACCI

Ferruccio Casacci est l'une des rares personnes qui tentent de faire renaitre l'industrie cinématographique turinoise quelque peu oubliée. Nous l'avons rencontré dans son studio de production-réalisation, une sorte de petit atelier à la Corman, où ont été tournés les intérieurs de A Pharaon's Revenge.

Au palmarès de sa longue carrière commencée voilà une trentaine d'années dans le monde du théâtre figure un film documentaire et religieux de 1978, entièrement américain, et axé sur les secrets du Saint Suaire : *Mystery of the Sacred Shroud*. Pour ce film, qui a obtenu la même année l'Advisory Board Award of Excellence, Casacci dirigeait l'équipe italienne.

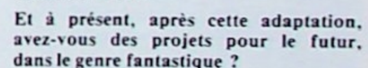
En 1980, il réalise pour la T.V. italienne un programme sur le dernier bourreau de Turin. Enfin, il dirige *A Pharaon's Revenge*. Son prochain projet, qu'il commencera à tourner dans les prochains mois, est un film historico-fantastique : *Il Giardino Incantato*.

Pouvez-vous nous parler de *A Pharaon's Revenge*, dont vous avez été le réalisateur ?

Ce film, qui sortira en Italie sous le titre de *Terrore ad Amityville Park*, est plutôt une adaptation ! Tout a commencé de la façon suivante. Un distributeur italien disposait d'un petit film anglais complètement niais et très mal fait qui narrait la venue d'un *alien* sur notre planète. Il tuait un homme dont il prenait le corps et, sous cette apparence, recevait dans la maison du défunt deux jeunes lesbiennes. A la fin, il les dévorait toutes deux lorsqu'il s'apercevait que la chair humaine était bonne à manger... Le film s'intitulait *Prey*.

Comme vous le voyez, l'histoire était absolument impossible et sans le moindre sens, c'est pourquoi le distributeur en question m'a commandé des scènes de substitution. J'ai eu l'idée de supprimer toutes les implications extra-terrestres pour les remplacer par une histoire de réincarnation qui prend sa source dans l'ancienne Egypte. L'histoire débute de la façon suivante. Un prêtre copte (un Egyptien authentique par conséquent) tente d'empêcher par tous les moyens qu'un archéologue anglais ouvre un mystérieux sarcophage renfermant le corps d'un très vieux sorcier condamné pour anthropophagie. L'archéologue poursuit néanmoins son travail et le copte, se voyant dans l'impossibilité de l'en détourner, récite une incantation qui redonne vie à la momie ! Dès lors, le massacre commence, et tous les proches parents de l'archéologue seront condamnés à mourir !

Nous avons ensuite modifié l'histoire originale en faisant en sorte que l'une des lesbiennes soit la fille de l'archéologue ; l'homme mystérieux, naturellement, est la réincarnation de l'âme damnée du sorcier... Toutefois, la médiocrité du film était telle que j'ai dû tourner de nombreuses scènes additionnelles.


Et à présent, après cette adaptation, avez-vous des projets pour le futur, dans le genre fantastique ?

Nous avons en production un film tourné entièrement en costumes qui est tiré d'une comédie inédite de Garcia Lorca et qui se situe dans les années 1600. Le titre provisoire en est *Il Giardino Incantato*. J'ai fait moi-même la traduction de la nouvelle de Lorca. J'en serai le réalisateur ainsi que le producteur.

Quand commencera le tournage ?

Celui-ci devrait débuter très bientôt, sauf impondérable, avec un budget prévisionnel de 100 millions de lires. C'est un film totalement fantastique, qui conte une histoire d'amour entre un vieil homme et une jeune fille... Un thème classique ! Il se déroulera dans ce jardin fantastique du XVII [e] siècle où surviennent de mystérieuses transformations et où les rêves deviennent réalité...



« La villa delle anime maledette ».

Entretien avec Michèle PEYRETTI

Alors que le cinéma fantastique italien parvient à trouver une seconde jeunesse grâce à la confiance que le public accorde de nouveau aux anciens maîtres comme aux nouveaux talents, nous nous sommes entretenus avec un très jeune producteur spécialisé dans le genre fantastique et dans l'horreur : Michele Peyretti.

Cet efficace et cultivé « Roger Corman » ou « Irwin Yablans » italien de 30 ans, natif de Turin, est entré dans le monde de la production après avoir exercé durant quelques années les principaux métiers techniques nécessaires à l'élaboration d'un film. Après s'être occupé de l'organisation supplémentaire de *Torino Violenta* et *La femme du dimanche* de Luigi Comencini, Peyretti a fondé une maison de production turinoise, la *Antonelliana Cinematografica* et collaboré à *la citta'dell'ultima paura* (1975), un film étrange et fantastique de Carlo Ausino qui a obtenu le second prix au Festival International de la Science-Fiction de Trieste la même année. Immédiatement après, toujours dans le genre fantastique et horrifique, il a collaboré à la production du film inédit *Invasione*. L'année dernière enfin, il a signé entièrement la production d'une œuvre d'horreur, *La villa delle anime maledette*, réalisée encore par Carlo Ausino.



« La villa delle anime maledette » (photo de tournage).

La rencontre avec Michele Peyretti témoigne d'une tentative de proposer d'autres villes à l'industrie cinématographique, plus indépendantes en un certain sens par rapport au contexte culturel de Rome. Ce même producteur compte beaucoup sur le succès de son dernier film, lequel pourrait entraîner l'expansion d'une industrie cinématographique turinoise qui, au début du siècle, se trouvait en position de pointe grâce au célèbre *Cabiria* de Giovanni Pastrone.

Comment êtes-vous entré dans le domaine de la production cinématographique ?

Il y a quelques années, alors que j'étais très jeune, j'ai embrassé la carrière de photographe et j'ai commencé à m'intéresser activement à tout ce mécanisme complexe qu'est le cinéma. Se glisser dans le cercle d'une troupe s'est révélé plutôt difficile, puis dès que j'ai eu la possibilité d'y entrer, j'ai occupé presque tous les postes afin de me rendre compte de la signification précise de chaque tâche... Comme assistant, j'ai collaboré à l'éclairage des sets, aux décorations, au montage, à la photographie et, enfin, à la mise en scène. Ensuite, je suis entré dans la production proprement dite.

Pourquoi cet intérêt envers la production au lieu de la mise en scène ou de la direction de la photo qui auraient dû vous convenir davantage compte tenu de vos expériences précédentes ?

Réaliser un film est un travail d'équipe, où chacun collabore d'une façon vitale. Mon rôle de producteur consiste à comprendre toutes les exigences de chaque aspect technique et à résoudre les petits problèmes de caractère pratique qui se rencontrent durant le tournage. Pour ce qui concerne la mise en scène, je ne crois pas être en mesure d'en faire, du moins pour le moment. Un documentaire, oui, peut-être, mais diriger un film est une chose sérieuse, pas du tout comme le font certains réalisateurs italiens, lesquels ne connaissent même pas le fonctionnement du dolby ! Pourtant c'est un projet que j'envisage dans l'avenir, sans doute aussi dans le genre fantastique.

Après l'excursion de Comencini en 1974 vec *La donna della domenica*, Turin est revenu à l'écran pour servir de décor aux *Frissons de l'angoisse* de Dario Argento. Vous qui étiez présent au tournage, pouvez-vous nous dire dans quelle mesure Argento a cherché à représenter Turin et sa « villa maudite » ?

Dario Argento et les productions associées ont longuement recherché des lieux propres à Turin, où il soit possible d'effectuer le tournage ; des endroits susceptibles de présenter une atmosphère fantastique absolument hors du commun. Par exemple, la maison d'Helza, la télépathe assassinée au début du film, et bien entendu la villa mystérieuse qui est la clé de l'histoire.

Cette maison maudite se trouve sur la colline de Turin...

En effet. Elle se trouve, enfant, située sur la Corso Giovanni Lauza, c'est-à-dire dans le quartier des vieilles familles bourgeoises. Il s'agit d'un hospice dirigé par des religieuses, une demeure stupéfiante, totalement fantastique, à mi-chemin entre le style liberty et le pseudo-gothique. Cependant, ce n'est certainement pas la seule et sans doute pas non plus la plus belle : Turin est rempli de villas fantastiques comme celle-ci !

Immédiatement après, vous avez fait *La citta dell'ultima paura* de Carlo Ausino qui a obtenu un prix au Festival de S.F. de Trieste ; une œuvre très étrange, quasi suréaliste...

Oui... notre intention a été en fait de réaliser un film « fantasy », précurseur en un certain sens des films actuellement en production, mais assez différent de la typologie habituelle des œuvres du genre, et dans le même temps, touchant et mystérieux.

Toujours sur le même plan, que pensez-vous des nouveaux films fantasy et peplum que produit actuellement l'Italie ?

Je dois dire qu'ils ne me séduisent absolument pas ! J'éprouve même

certaine aversion pour tout ce qui tend à copier un genre qui, s'il est né en Italie, s'est implanté finalement à l'étranger, faute d'imagination de notre part, où il a d'ailleurs été exploité avec de bien meilleurs résultats. Il suffit pour s'en convaincre de penser aux colossales productions de ces dernières années.

Le film suivant, de caractère fantastique, *Invasione*, n'est encore sorti nulle part en Italie. Avez-vous rencontré des problèmes de distribution ?

Oui, notablement. L'idée que puisse se développer une industrie cinématographique, ici, en Italie du Nord, n'a pas plu à un certain nombre de professionnels romains. A l'heure actuelle, le film dont vous parlez se trouve dans un entrepôt, attendant que quelque distributeur indépendant accepte enfin de le mettre en circulation.

Quand a été tourné *Invasione* ?

Le tournage a eu lieu en 1978. Les intérieurs ont été réalisés à Turin, et les extérieurs sur la lagune de Caorle, dans la Vénétie. Un *Ovni*, englouti dans une lagune, provoque d'étranges phénomènes parmi les autochtones. De nombreuses personnes deviennent folles puis se suicident. En fait, ce sont les créatures étrangères qui prennent possession de l'esprit des humains et l'absorbent pour survivre. Un journaliste enquête sur les mystérieux événements et se trouve confronté à des situations vraiment terrifiantes...

Quel a été votre rôle dans la réalisation de ce film de Carlo Ausino ?

Directeur de production. Mais j'ai exécuté aussi quelques scènes acrobatiques puisque je suis également cascadeur. Je voudrais ajouter qu'à partir d'*Invasione*, je me suis efforcé de créer une « troisième voie » au cinéma fantastique et d'horreur italien, qui lui donne un style opposé à celui de Dario Argento, trop souvent copié, différente aussi de ces films à tendance sanguinolante où, n'apparaît pas la moindre histoire mais seulement une accumulation abusive d'effets spéciaux. Cette dernière tendance pourrait être d'ailleurs assimilée à la pornographie, où rien n'est épargné au spectateur, alors que quelques séquences présentant de subtiles allusions érotiques peuvent être beaucoup plus efficaces car elles laissent place à l'imagination. D'une façon analogue, je tente de transposer cette démarche au fantastique et à l'horreur.

Parlons à présent de la *Villa delle anime maledette*. Qu'avez-vous voulu dire avec ce film ?

L'idée de départ, c'était de souligner le caractère de « Turin, ville magique ». (NB. : Selon les anciennes légendes, Turin a été construite sur l'une des 7 portes de l'enfer). Nous avons cherché en fait à recréer sous nos yeux ou, mieux, à accentuer l'atmosphère fantastique et paranormale de Turin. La mise en scène a été conçue dans un environnement intimiste et parapsychologique présentant quelques analogies avec celui du film de Stuart Rosemberg : *Amytiville Horror*. En fait le titre provisoire du film, qui a été utilisé pour la distribution à l'étranger, était *The damned...*

Nous avons eu par la suite des divergences avec la distribution et l'intrigue en a souffert. Le film est alors devenu essentiellement une œuvre d'horreur.

La villa delle anime maledette raconte l'histoire de quatre jeunes gens qui ont hérité d'une maison, située sur la colline de Turin, où, de nombreuses années auparavant, s'étaient sauvagement entretués deux hommes et une femme. L'habitation, en même temps que son gardien, se révèle immédiatement maléfique et devient le théâtre de nombreux meurtres ; leur auteur n'est autre que le gardien, un sorcier pratiquant des cultes démoniaques, auteur d'une malédiction qui pèse sur la famille depuis sept générations. Elisa, l'unique personne qui restera en vie, se sauvera grâce à l'intervention de Marta, une amie à elle, qui poignardera le gardien avec un stylet d'argent. Le personnage épouvantable se dissoudra alors dans le néant.

Quel a été le budget de *La villa delle anime maledette* ?

Le film a coûté environ 250 millions de lires. C'est sans doute relativement peu mais je dois dirc pourtant que nous n'avons pas regardé à la dépense. Grâce aux grandes possibilités techniques de Carlo Ausino, le réalisateur, nous avons fait un large usage des nombreux modèles de dolly, par exemple. Du point de vue de la production, nous avons cherché des noms célèbres pour obtenir une garantie de professionalisme — des acteurs comme Jean-Pierre Aumont, Beba Loncar et Giorgio Ardisson en sont les principaux interprètes — mais, dans le même temps, nous avons accordé de la place aux jeunes, en leur confiant des rôles importants, comme c'est le cas pour Annamaria Grapputo qui a endossé le personnage d'Elisa avec beaucoup de conviction.

Qui a effectué les effets spéciaux ?

Pour ce qui concerne les effets optiques, comme ceux de séquences finales, c'est le département optique de la Luciano Vittori de Rome qui s'en est chargé ; tout le make-up final a été par contre réalisé par Lucia Laporta. Je voudrais toutefois préciser que le réalisateur lui-même a collaboré activement à leur réalisation.

Traduction : J.P. FONTANA

Entretien avec Carlo AUSINO

Carlo Ausino, le jeune réalisateur de films tels La villa delle anime maledette et Invasione, a fait son apprentissage dans le monde du cinéma en travaillant pendant les années 60 comme second opérateur pour la publicité TV.

En 1970, il est donc devenu opérateur pour la télévision italienne (RAI), jusqu'en 1974, où débuta le tournage de *La Citta' Dell'ultima paura*, un film fantastique très actuel couronné au Festival du Fantastique de Trieste.

***La Citta' dell'ultima paura* fut-il votre premier long métrage pour le cinéma ?**

Non, j'avais déjà tourné un film en noir et blanc en 1970 qui s'appelait *L'Ora della pieta'* un film de guerre ayant coûté un chiffre dérisoire : 6 millions de lires ! *La Citta' Dell'ultima paura* a été mon premier contact avec le domaine du Fantastique : son budget fut de 40 millions de lires. J'ai essayé avec ce film de représenter le monde d'après le catastrophe finale : tous les gens ont disparu à cause d'une expérience pratiquée dans le Sahara, à exception d'un jeune photographe, qui arrive dans une grande ville (Turin) et erre seul à travers les immeubles intacts. En réalité, il est mort lui aussi dans la catastrophe, mais son esprit a provisoirement survécu, pour illustrer la démence et la folie de l'humanité : en effet, les séquences d'avant le désastre ont été tournées en couleurs, tandis que le reste est du noir et blanc. Il croit avoir aperçu une jeune femme voisine, puis s'ennivre pour ne pas être la proie de la folie. Devant lui se célèbre une ultime fête, réunissant tous ses amis mais la désolation lui succède. Après de longues souffrances morales, son esprit meurt lui aussi, et va rejoindre toute l'humanité dans l'oubli.

Après deux années de tournage, j'ai envoyé *La citta'...* au Festival de Trieste en 1975, où il a obtenu le deuxième prix du Jury. Malheureusement, le film n'est jamais sorti en Italie, puisque il n'a pas été distribué.

Vous avez tourné ensuite deux autres films fantastique : *Prima che il sole tramonti* et *Invasione*...

Du premier film, je garde un très mauvais souvenir. Le responsable de la production s'est enfuit avec tout l'argent du film ; nous étions dans le désespoir le plus complet : le tournage était presque terminé, mais le son et tout le reste n'existait pas ! Nous n'avions pas l'argent pour compléter le film, mais on l'a présenté néanmoins au Festival de Trieste en 1976 : toute la critique a reconnu sa valeur et s'est fâchée de ne pas avoir eu la possibilité de le visionner dans son intégralité ! Mais personne ne nous a donné d'argent pour le terminer...

Deux années plus tard, pendant que nous tournions à Istambul et en Egypte un film intitulé *Il cerchio di sangue*, au milieu de sa réalisation l'un de nos acteurs décéda subitement. Le tournage dût s'interrompre : il était impossible de terminer le films sans le comédien ! Nous avons alors pensé à réunir ensemble *Prima che il sole tramonti* et *Il cerchio di sangue* pour en faire un troisième *Invasione* (NB. : voir son scénario dans l'interview avec Peyretti). Etant donné que les acteurs étaient les mêmes pour les deux films et qu'il y avait en outre une certaine « correspondance » entre les scénarios, c'était possible ! Mais *Invasione* eut également des problèmes, et le film n'est jamais sorti en salles. C'est curieux que seuls mes films fantastiques ont eu ces problèmes : mon *Torino violenta* par exemple, un drame policier, a gagné environ 1 milliard 800 millions de lires pour un budget de 50 millions seulement !

Vote film la *Villa delle anime maledetta* a connu un certain succès en Italie et à l'étranger. Quels sont maintenant vos nouveaux projets ?

J'ai à peine commencé la production d'un nouveau film d'épouvante, dont le titre est *The night of Evil*, qui sera tourné à Londre, au Caire et à Turin, c'est-à-dire dans les villes possédant les trois musées égyptiens les plus importants au monde. L'histoire débute il y a 4 000 années, quand un prêtre dévoué au mal est anéanti par un triangle magique. Aujourd'hui, ses cendres sont réunies par un Magicien Noir, lequel tente de faire renaître ses pouvoirs diaboliques. Un jeune journalistes essayera de combattre les forces du Mal...

The night of Evil est mon projet le plus important son budget sera de 500 millions de lires, ce qui est vraiment beaucoup comparativement au coût de mes œuvres précédentes. Le film sera extrêmement important dans son aspect visuel : il y aura des trucages assez proches de ceux de *Poltergeist*. Je les ai confiés à Armando Valcauda, un jeune maître du genre (*Star crash, Hercules*). Le film sera terminé fin 84, et sortira simultanément en Italie et aux Etats-Unis.



Une féerique apparition de « La citta dell'ultima paura ».



films sortis

ETATS-UNIS

ICEMAN
Réal. : Fred Schepisi. « Huron Prods/Universal ». Scén. : Chip Proser, John Drimmer. Avec : Timothy Hutton, Lindsay Crouse, John Lone.

• Dans une région polaire, des explorateurs découvrent le corps gelé d'un homme du Néanderthal, prisonnier des glaces depuis des millénaires, parfaitement conservé et toujours en vie ! C'est le début d'une extraordinaire aventure pour cet être de l'âge de pierre soudainement parachuté à l'aube du XXI[e] siècle.

ICE PIRATE
Réal. et scén. : Stewart Raffill. « MGM ». Avec : Robert Urich, Mary Crosby, Michael D. Roberts.



• Aventures à travers le temps et l'espace pour ces « pirates des glaces » à la recherche du 7[e] Monde, un univers mythique que l'on dit à l'abri des guerres galactiques.

SPLASH
Réal. : Ron Howard. « Walt Disney Prods. ». Scén. : Bruce Jay Friedman, Lowell Ganz, Babaloo Mandell. Avec : Tom Hanks, Darryl Hannah, John Candy.

• Comédie romantique et fantastique, *Splash* raconte l'histoire d'un étudiant new-yorkais amoureux d'une ravissante sirène blonde (interprétée par Darryl Hannah, déjà remarquée dans *Blade Runner*) dont la nageoire se transforme en jambes dès qu'elle touche la terre, mais cela n'empêchera guère cette « fille de Neptune » de provoquer des remous sur son passage...

En projet depuis quatre ans, *Splash* (bénéficiant d'un budget de $ 11 000 000, avec effets spéciaux et somptueuses séquences sous-marines) fait partie de ces nouveaux films issus des studios Disney et destinés à un public adolescent, voire adulte.

AUSTRALIE

INNOCENT PREY
Réal. : Colin Eggleston. « Crystal Film Corporation ». Scén. : Ron Mc Lean. Avec P.J. Soles, Kit Taylor, Martin Balsam, Grigor Taylor.

• Production australienne de la veine de *Psychose* et d'*Halloween* (titre de tournage : *Voyeur*) réalisée par le metteur en scène de *Long Week-end* sur une musique de Brian May.

A Dallas, au Texas, Kathy soupçonne Joe, son futur mari, d'être sujet à des tendances psychopathes. Ses doutes ne tarderont pas à se confirmer lorsqu'elle sera le témoin involontaire de l'assassinat d'une prostituée, perpétré par Joe lui-même. Ce dernier est interné à l'asile, s'échappe et revient rôder autour de la maison de Kathy. Terrorisée, la jeune femme s'envole pour l'Australie chez une amie d'enfance, ignorant qu'elles vont vivre toutes deux un cauchemar aussi horrible que sanglant : en effet, le propriétaire de la maison dans laquelle elles vivent a truffé les lieux de caméras électroniques bien cachées et passe son temps à espionner ses locataires...



ESPAGNE

EL ENIGMA DEL YATE
Réal. : Carlos Aured. Scén. : Luis Murillo. Avec : Silvia Tortosa.

• Fidèle adepte du fantastique, le réalisateur Carlos Aured (*El retorno de Walpurgis*) délaisse le thème du loup-garou pour celui, tout aussi noble, des morts-vivants.

LA MOMIA NATIONAL
Réal. : José Ramon Larraz. Avec : Paco Algora, Azucena Hernandez, Quique Camoiras.

• Parodie des films d'épouvante.

films terminés

ETATS-UNIS

CANNONBALL 2
Réal. : Hal Neddham. « Golden Harvest/Warner Bros ». Scén. : Hal Needham, Albert S. Ruddy, Harvey Miller. Avec : Burt Reynolds, Frank Sinatra, Shirley MacLaine, Dean Martin, Sammy Davis Jr.

• La suite de *L'équipée du Cannonball* où une nouvelle course automobile à travers les Etats-Unis sert de prétexte au délire des participants comme à celui de leurs bolides tout à fait hors du commun.

THE LAST STARFIGHTER
Réal. : Nick Castle. « Lorimar/Universal ». Scén. : Jonathan Betuel. Avec : Robert Preston, Lance Guest, Dan O'Herlihy, Catherine Mary Stewart.

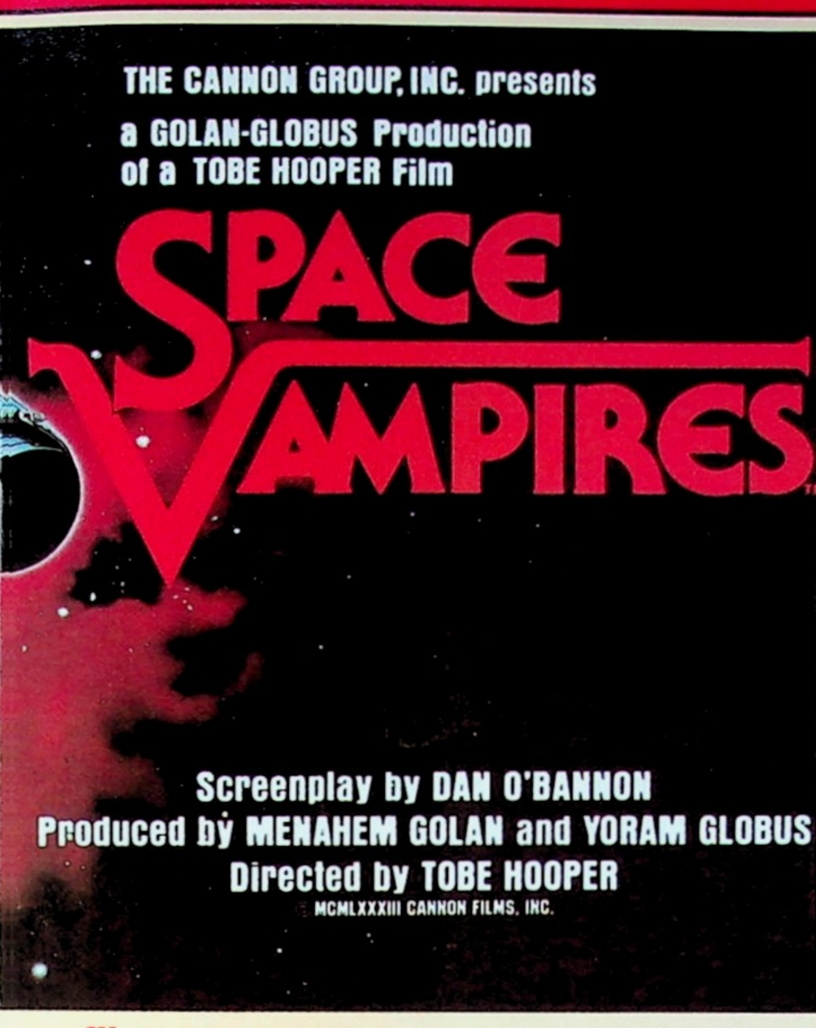
• Alex Rogan est un jeune Américain de 18 ans vivant dans une bourgade du Middle Wet et qui compense la platitude de son existence de collégien par une passion pour les jeux vidéo. S'il rêve de réussir sa vie, il n'a jamais envisagé par contre qu'il pourrait un beau jour être choisi pour défendre l'humanité... C'est pourtant ce qui va lui arriver lorsque, mû par des forces surnaturelles, il sera propulsé dans l'espace afin de se battre aux côtés de ses alter ego extra-terrestres pour la sauvegarde de l'univers... Super-production de $ 15.000.000 réalisée par Nick Castle *(TAG)*, ancien collaborateur de John Carpenter.

GHOSTBUSTERS
Réal. : Ivan Reitman. « Columbia ». Scén. : Dan Aykroyd, Harold Ramis. Avec : Dans Aykroyd, Bill Murray, Harold Rais, Sigourney Weaver.

• Version comique de *Poltergeist* animée par deux spécialistes du rire U.S. : Dan Aykroyd (*Blues Brothers, Les voisins*) et Bill Murray (*Les Bleus*). Ces derniers ont formé une équipe spécialisée dans l'extermination pure et simple des fantômes et autres esprits frappeurs... Une bataille avec les forces surnaturelles qui finira par mettre tout Manhattan sens dessus dessous !

HERCULES 2
Réal. et scén. : Luigi Cozzi. « Golan-Globus Production ». Avec : Lou Ferrigno.

• La sage du héros de l'Olympe continue... Cette fois-ci, le vaillant Hercule s'interpose dans la guerre que se livrent les Dieux et sauve le monde de l'apocalypse.



films en tournage

ETATS-UNIS

THE BLACK CAULDRON
« Walt Disney Productions ».

• En production depuis plus de deux ans, *Le chaudron noir* sera le 21ᵉ grand desssin animé des studios Disney (sortie prévue en France pour Noël 85) ainsi que le premier film d'animation présenté en 70 mm et Dolby Stereo (budget record de $ 25.000.000). C'est l'histoire du jeune Taran et de son cochon extra-lucide face au terrible roi de Prydaine qui veut s'approprier un chaudron maléfique enterré depuis des siècles.

SPACE VAMPIRES
Réal. : Tobe Hooper. « Golan-Globus Production ». Scén. : Dan O'Bannon, Dan Jakoby. Avec : Steve Railsback, Frank Finlay, Peter Firth, Nicholas Ball, Mathilda May.

• Annoncé depuis quatre ans déjà, le tournage des *Vampires de l'espace* vient de commencer aux studios Elstree à Londres pour 16 semaines. La réalisation est signée Tobe Hooper, les effets spéciaux sont supervisés par John Dykstra et l'on retrouve même au générique le nom de Jacques Gastineau (l'auteur des affiches des 11ᵉ et 12ᵉ festivals de Paris) pour les décors et painting-mattes. Quant au scénario écrit par un spécialiste du fantastique et de l'horreur (Dan O'Bannon), il est tiré du célèbre roman de Colin Wilson où, revenant d'une mission lointaine, le vaisseau du commandant Carlsen rencontre un immense astronef abandonné dans l'espace. A bord, se trouvent une trentaine d'êtres à l'apparence humaine, en état d'hibernation. Trois d'entre eux sont ramenés sur Terre. Au contact des humains, ils se réveillent et... se révèlent être des vampires qui se nourrissent d'énergie vitale et peuvent prendre possession de leurs victimes...

films en production

ETATS-UNIS

INTERFACE
Réal. : Francis Ford Coppola. « Paramount ». Scén. : Charles Proser.

• En projet depuis bientôt trois ans, *Interface* devrait être le prochain film de Coppola, dès que celui-ci se sera libéré du tournage long et coûteux de *The Cotton Club*. Mêlant science-fiction et « high tech », le scénario d'*Interface* concerne un pilote militaire qu'un accident a laissé infirme : seuls son cerveau et son torse lui obéissent encore. N'ayant plus rien à perdre, il accepte de se prêter à l'expérience de quelques savants désireux de relier son cerveau à un ordinateur.

THE HOWLING 2
Réal. : Fritz Kiersh.

• C'est le mois prochain que débutera le tournage de la suite de *Hurlements*, le film de Joe Dante qui est devenu non seulement un classique du genre mais également une référence en matière de transformations et d'effets spéciaux. La saga des loups-garous continue avec l'histoire de Ben, le frère de Karen (interprétée par Dee Wallace dans l'original). Lors des funérailles de cette dernière, Ben découvre la vérité sur les circonstances de sa mort et, conscient des dangers qu'il court, décide de se rendre sur les lieux mêmes du drame, au cœur du repaire des loups-garous, afin d'affronter le leader de « la colonie »...

AUSTRALIE

SKY PIRATES
Réal. : Colin Eggleston. Scén. : John Lammond, Michael Hirsh.

• Black-out total sur ce nouveau film fantastique australien dont les premiers tours de manivelle auront lieu très prochainement à Bora-Bora dans le Pacifique, et à Melbourne. John Lammond, producteur, décrit *Sky Pirates* comme un film d'aventures situé dans les années 40 et faisant s'affronter les forces du Bien et celles du Mal. Pourquoi pas un *Aventurier de l'arche perdue* version australienne ? Musique de Brian May.

ESPAGNE

LA VIRGEN DEL AKELARRE
« Cinévision ».

• Sanglant thriller situé dans l'univers étrange de l'occulte.

GRANDE-BRETAGNE

MORONS FROM OUTER SPACE
Réal. : Mike Hodges. Scén. : Mel Smith, Griff Rhys Jones.

• C'est à Mike Hodges *(Flash Gordon)* qu'a été confiée la mise en scène de ce film combinant S.F. et humour puisque *Morons From Outer Space* signifie littéralement « Les idiots de l'espace »... A la suite d'une avarie technique, quatre extra-terrestres complètement idiots s'échouent sur Terre... Gouvernements et scientifiques ne tardent pas à diagnostiquer une bêtise profonde chez ces étranges visiteurs de l'espace. Mais les médias, au contraire, fascinés par un tel événement propulsent les « aliens » au rang de superstars !

ITALIE

IL RISUSCITATORE
« Zeus Film Distribuzione ».

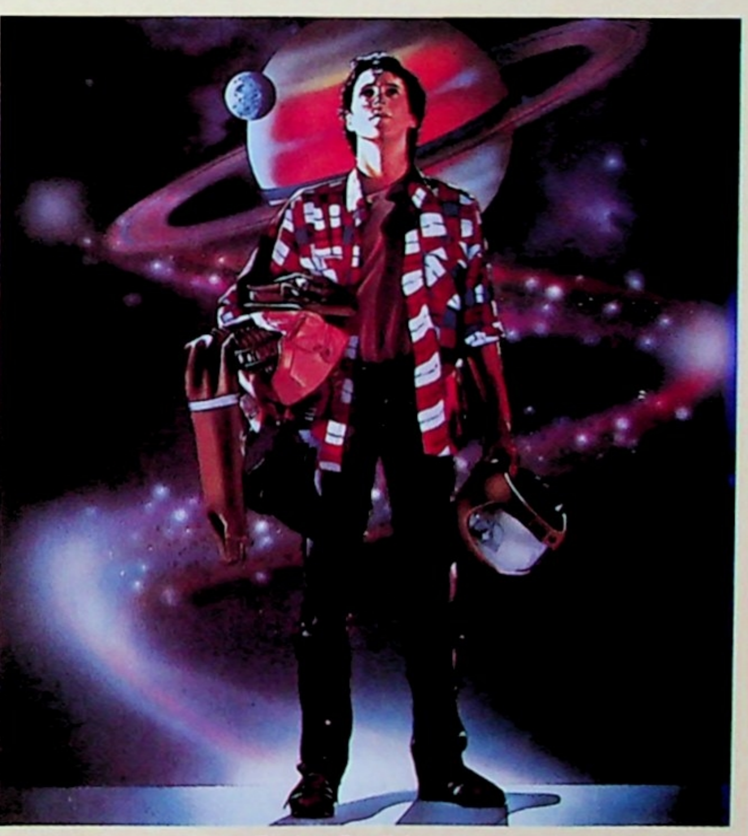
• C'est à New-York que sera prochainement réalisée cette production italienne dans laquelle un docteur reprend les notes d'un illustre savant, décédé 50 années plus tôt, et s'aperçoit que ce dernier avait presque abouti dans ses recherches sur la résurrection. Aujourd'hui, grâce à la technique moderne, l'inconcevable apparaît désormais tout à fait réalisable...

ITALIE/ETATS-UNIS

2083 : PER UN DELITTO... PAGAMENTO ANTICIPADO
Réal. : Massimo Pirri. « Selvaggia Film/W.C. Company ».

• L'action se situe dans un siècle exactement. Le nombre a changé et les lois aussi. Le crime est devenu légal : il suffit de verser des arrhes ! L'histoire débute dans une prison située sur une planète lointaine, donc sans espoir d'évasion. Deux prisonniers vont pourtant essayer de s'échapper et de revenir sur Terre...

Gilles POLINIEN



« The Last Starfighter ».

SECRETS OF THE PHANTOM CAVERNS de Don Sharp

Un reportage de Donald FARMER

Dans les années 60, Andy Warhol se taillait une jolie réputation de « Cinéaste Underground » en braquant sa caméra sur l'Empire State Building pendant huit heures. Mais pour Sandy Howard, le producteur de *Secrets of the Phantom Caverns* (littéralement : « Les Secrets des cavernes fantôme ») l'« underground », c'est bien autre chose...



Cela veut dire envoyer pour de bon ses acteurs et son équipe technique au fin fond de deux des plus grandes grottes des Etats-Unis afin de tourner en décors naturels — décors qu'aucun studio ne pourrait reproduire !

Il aurait en effet été beaucoup plus facile de tourner en studio ce film d'aventures fantastiques qui conte les avatars d'une expédition militaire confrontée à une tribu de Lémuriens vivant dans les sous-sols du globe terrestre et dont l'humanité a perdu la trace depuis des millénaires. Au moins la compagnie de production n'aurait-elle pas eu à subir le cauchemar logistique de devoir exporter ses hommes et ses matériels dans les cavernes monumentales d'Alabama et du Cumberland, dans le Tennessee...

Des cavernes de l'Alabama...

Seulement le principal souci de Howard était le réalisme, même dans le contexte de cette histoire écrite par un ex-auteur de bandes dessinées et qui charrie de forts relents de littérature de kiosque de gare. Voilà pourquoi, ne reculant devant aucun sacrifice, il expédia Robert Powell, Timothy Bottoms, Richard Johnson et une petite nouvelle, Lisa Blount (*Officier et Gentleman*) dans les cavernes en question, où devaient se dérouler 80 % du tournage du film.

Et ce n'était pas rien : pour chaque jour de tournage il ne fallait pas moins de 50 personnes pour assurer le transport des 8 tonnes de matériel sur les deux kilomètres qui séparaient la surface du lieu de tournage. Du moins les cavernes monumentales d'Alabama offraient-elles un terrain solide sur lequel l'équipe technique pouvait poser le pied sans problème ; il n'en allait pas de même dans le Tennessee où tout le personnel de production devait se promener en équilibre sur une corniche de quatre-vingts centimètres de largeur pendant la plus grande partie du chemin !

Mais rien ne pourrait faire regretter à Howard sa décision de s'enfoncer sous terre — ou plutôt, d'y avoir entraîné son équipe, et il ne peut que souligner : « La beauté incommensurable et la majesté de ces grottes, qui ont mis plus d'un million d'années à se former, et qu'aucun plateau hollywoodien n'aurait pu espérer reproduire ».

« Le cadre de ces cavernes est réellement féerique », ajoute l'acteur Timothy Bottoms, qui s'est fait un nom dans *The Last Picture Show* et *The Paper Chase*. « Rien ne vaut le décor réel, et les grottes nous offraient un point de vue original, d'une valeur inestimable pour le résultat final », conclut-il.

Le co-producteur et responsable des effets spéciaux Robert D. Bailey, dont on a pu voir le travail dans *Blade Runner*, *Tron* et *Star Trek, le Film*, est un peu moins enthousiaste : « Franchement, je n'avais jamais imaginé à quel point il serait difficile de tourner dans ces fichues grottes », gromelle-t-il. « Si c'était à refaire, je ne m'embarquerais jamais dans une aventure aussi coûteuse ! »

Le tournage de *Secrets of the Phantom Caverns* intervint au cours d'une année ordinairement occupée pour Howard, puisqu'elle vit notamment la sortie aux Etats-Unis de son *Triumphs of Man Called Horse*, avec Richard Harris et *Deadly Force*. Parmi les autres films produits sous le label Sandy Howard Productions, nous ne citerons que *L'Ile du Dr. Moreau*, *The Devil's Rain* et *Vice Squad*. Disons aussi que c'est un producteur entreprenant, qui a encore en projets une kyrielle de films comme *Hambone and Hillie*, avec Lillian Gish et Candy Clark, *Courage*, avec Ronny Cox, *K.G.B.*, un remake de « Pour qui sonne le glas » de Hemingway, et *Angel* qui remporte depuis 3 mois un joli succès outre-atlantique (1).

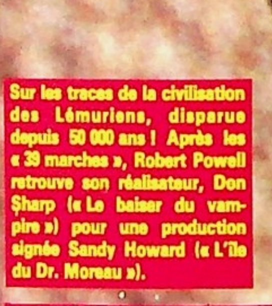
C'est toutefois la production de *Phantom Caverns* qui lui prit le plus de temps, l'été dernier. Et le plus clair de ce temps-là, il devait le passer à démêler une myriade d'anicroches qui l'amenèrent à se demander sérieusement à plusieurs reprises s'il n'y avait pas sabotage sous roche...

« Pour faire des films, il faut être un peu masochiste », nous avoua Howard lors d'une journée de repos bien gagnée. « Sur trois jours de tournage en extérieurs, on pouvait être sûr qu'il allait pleuvoir quatre jours, et j'en serais au dépôt de bilan si nos extérieurs ne s'étaient pas, le plus souvent terminés *à l'intérieur* ».

Voici un exemple parfait des péripéties qui survinrent dès le premier jour du tournage, et rien qu'à l'entrée des grottes monumentales : les décorateurs avaient passé trois jours à décorer l'extérieur des cavernes dont l'entrée se trouvait à flanc de falaise, à quinze mètres au-dessus du niveau du sol. L'équipe de prise de vues était prête à tourner lorsque les cieux s'ouvrirent et déversèrent des trombes d'eau sur les lieux, réduisant à néant le dur travail du service artistique et transformant la scène en un marécage modèle géant ! A partir de là, Howard étudia toujours très soigneusement le bulletin météorologique avant de donner le feu vert à quelque tournage en extérieurs que ce soit...

... à un séjour forcé à l'hôpital !

Beaucoup plus ennuyeux fut cet autre incident qui aurait pu tourner à la tragédie : une intoxication à l'oxyde de carbone qui expédia quinze membres de l'équipe (dont le réalisateur Don Sharp) à l'hôpital. Tout arriva devant Goliath, le plus grand stalagmite du monde, et la plus belle attraction des grottes d'Alabama. Toute l'équipe dut faire et refaire les prises de vues, tant et si bien que le tournage se poursuivit jusqu'à une heure avancée de la soirée. C'est alors que les membres de l'équipe vinrent se plaindre de vertiges et même de nausées.



Sur les traces de la civilisation des Lémuriens, disparue depuis 50 000 ans ! Après les « 39 marches », Robert Powell retrouve son réalisateur, Don Sharp (« Le baiser du vampire ») pour une production signée Sandy Howard (« L'île du Dr. Moreau »).





Au départ, l'explication la plus évidente voulait que ces malaises soient à mettre au compte de la fatigue, mais Sharp et Robert Bailey commencèrent à s'inquiéter sérieusement lorsque certains de leurs collaborateurs se mirent à tourner de l'œil pour de bon. Il ne fut pas difficile de trouver la cause du problème : les émanations d'oxyde de carbone produites par les quatre générateurs en action, mais entre temps, Don Sharp, Robert Bailey, l'acteur Liam Sullivan, la costumière Betty Maden et onze autres victimes avaient « succombé »... Il n'en fallait pas plus pour que les journaux locaux fassent immédiatement leurs gros titres sur l'affaire, qualifiant l'incident de « Drame à la *Twilight Zone* ».

Une palpitante histoire...

Les sinistrés ne devaient pas tarder à se refaire une santé à l'hôpital du coin, contrairement aux protagonistes de *Twilight Zone*, dont les malheurs font ressembler les migraines des collaborateurs de Howard à une aimable plaisanterie. Le scénario, œuvre de Christy Marx, vétéran de la bonne maison Marvel, et Robert Vincent O'Neil, fait démarrer l'action en Amérique du Sud, où un spécialiste en explosifs, Clayton « Wolf » Wolfson (Robert Powell) espionne un camp d'entraînement de mercenaires perdu dans la jungle. Surpris en train de fureter, il est pris en chasse par les hommes et, une fois en sécurité, il est trop content d'accepter une mission de tout repos — en apparence, du moins : ouvrir à l'explosif une issue dans des grottes destinées à héberger une base américaine chargée de mettre au point un système de communication à l'échelle planétaire.

En arrivant au camp de base Oméga, en Espagne, Wolf apprend qu'un groupe d'anthropologues fait obstacle à sa mission. Ceux-ci (Richard Johnson, Anne Heywood et Lisa Blount) exigent que l'explosion soit retardée jusqu'à ce qu'ils aient fini d'explorer les grottes inviolées. Le Major Elbert Stevens (Timothy Bottoms), commandant à la base, leur ordonne de quitter les lieux, mais Wolf parvient à le convaincre que leur concours pourrait leur être utile.

Mais avant même que les savants n'aient le temps d'entreprendre la moindre reconnaissance, Stevens ordonne à deux de ses hommes de descendre l'émetteur expérimental dans les profondeurs des cavernes, aux fins d'expérimentation. Plus ils s'enfoncent dans les entrailles de la terre, plus les deux hommes ont l'impression d'être observés par une silhouette blanche, fantômatique. Mais ce qu'ils ignorent, c'est que les ondes à basse fréquence émises par leur appareil infligeront à leur observateur invisible une souffrance indicible et mortelle.









Comme les deux hommes ne reviennent pas de leur mission, une équipe de sauvetage comprenant Stevens et les anthropologues se lance à leur recherche — et, accessoirement, à celle de l'émetteur expérimental... Au fur et à mesure de leur progression, les explorateurs découvrent un nombre croissant de reliques et de fresques semblant indiquer la présence d'une civilisation souterraine, mais ils sont aussi confrontés à un danger de plus en plus grand. La menace se précise lorsqu'ils retrouvent le corps martyrisé de l'un des soldats, puis sont confrontés à un lézard pareil aux dragons des légendes les menaçant dans l'ombre.

Dès lors, les anthropologues sont convaincus d'avoir découvert par hasard les restes de la civilisation perdue de Lémurie, que l'on croyait détruite depuis plus de 50.000 ans. Leurs soupçons sont confirmés de la manière la plus inattendue puisqu'ils se retrouvent cernés par un groupe de Lémuriens surgis des crevasses et des formations rocheuses environnantes, puis capturés par ces êtres albinos, à la peau blanche, luisante dans les ténèbres, et au front proéminent, résultat de siècles passés sous terre.

... mais un tournage parfois dangereux !

Le « chasseur en chef » lémurien (Jackson Bostwick) ordonne aux membres de sa tribu d'emmener les intrus venus de la surface dans une salle souterraine gigantesque où ils sont présentés à « l'Ancêtre » (Liam Sullivan). Curieux de savoir si les envahisseurs sont de taille à lutter avec ceux de sa race, le patriarche ordonne à Wolf et au Chef Chasseur de se livrer un duel à mort. Wolf parvient à vaindre le mastotonde lémurien, et fait sensation en refusant de le mettre à mort.

Ayant ainsi démontré que le peuple de la surface ne voulait aucun mal aux Lémuriens, Wolf et les anthropologues sautent sur l'occasion et s'échappent. Mais le Major Stevens est toujours bien déterminé à implanter son émetteur de basses fréquences. Quittant le petit groupe, il retrouve l'appareil et tourne le bouton... condamnant les Lémuriens à des douleurs effroyables, leurs oreilles sensibles ne supportant pas les infra-sons. L'un des Lémuriens ayant tenté de s'emparer de l'émetteur, Stevens l'abat ; il ne tarde pas à se rendre compte qu'il a, par son geste, mis sur le pied de guerre toute la tribu souterraine.

Dévoiler plus avant le scénario serait par trop déflorer l'intrigue ; disons seulement que les soldats et les anthropologues se retrouvent isolés dans différents recoins des grottes et qu'ils vendront chè-

THE WIZ

USA 1978. Réalisé par Sidney Lumet • **Scénario** Joël Schumacher, d'après le roman « Le merveilleux magicien d'Oz » de L. Frank Baum et la pièce « The Wiz » • **Directeur de la photographie** Oswald Morris • **Montage** Dede Allen • **Musique** Charlie Smalls, adaptée par Quincy Jones • **Effets spéciaux** Albert Whitlock • **Chorégraphie** Louis Johnson • **Production** Universal • **Distributeur** Distributeurs Associés/Prodis • **Durée** 115 mn.
Sortie : le 4 avril 1984 à Paris.

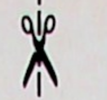
Interprètes : Diana Ross (Dorothy), Michael Jackson (l'Epouvantail), Nipsey Russel (l'homme de fer-blanc), Ted Ross (le Lion), Mabel King (Evillene), Theresa Merritt (Tante Em), Lena Horne (Glinda la bonne fée), Richard Pryor (le Magicien).

L'histoire : « Dorothy, une jeune institutrice timide de 24 ans, qui vit à Harlem avec sa tante et son oncle, a peur de quitter le cocon familial... lorsqu'un soir, ayant malencontreusement laissé la porte de la maison ouverte, son chien Toto s'échappe. Partie à sa poursuite, elle se trouve prise dans une tornade de neige et un tourbillon d'étoiles. Elle et son chien atterrissent sur un immense panneau constitué de deux lettres de néon : OZ. Seul le Magicien d'Oz pourra l'aider à retrouver le chemin de sa maison. Dorothy et Toto se mettent donc en route, et seront bientôt rejoints par un Epouvantail, un Homme de fer-blanc et le Roi des animaux... »

L'Ecran Fantastique vous en dit plus : *The Wiz* est, sans conteste, le film le plus spectaculaire jamais réalisé à New York City, bien connu de Sidney Lumet, qui y a tourné notamment *Serpico* (1973) et *Un après-midi de chien* (1975). Un New York recréé, rêvé par le décorateur Tony Walton, au point que l'ensemble de l'équipe technique et artistique parle volontiers de Walton-sur-Hudson... Le premier tour de manivelle est donné en octobre 1977 au World Trade Center. Là, sur l'immense place centrale, sont tournées les séquences en extérieur les plus longues. Ce complexe devient la Cité d'Emeraude, le royaume du Magicien d'Oz, dont les sujets élégants et snobs adoptent la couleur unique le vert, puis le rouge, puis le doré suivant le caprice du Magicien. Quelques 37 000 ampoules, teintées à la main, illuminent le décor. Plus de 650 danseurs et mannequins sont engagés, dotés, chacun, de trois costumes différents à chacune des couleurs dominantes. D'autres séquences sont ensuite tournées à Greenwich Village, au Centre de l'exposition universelle de 1939 (l'arène devenant Graffity City), au Shea Stadium, sur le 8e avenue (dont un parking est transformé en Allée du Pavot), au Yankee Stadium, à Coney Island, etc. C'est aux studios Astoria que seront filmées la plupart des scènes d'intérieur, et où seront recréés la Fabrique de Sueur de la méchante Evillene, le motel d'Emerald City, le toit de la fabrique du Poppy Love Perfume, la décharge publique où quatre corbeaux torturent l'Epouvantail, etc.

Premier « musical » du réalisateur Sidney Lumet, *The Wiz* fut présenté à Paris en novembre 1979, dans le cadre du Festival International du Film Fantastique. Né à Philadelphie le 25 juin 1925, Sidney Lumet vient à l'âge de 4 ans s'installer avec toute sa famille à New York où son père, Baruch, travaille pour une station de radio à Brooklyn. Il est bientôt l'une des figures de proue du fameux Yiddish Art Theatre, et souvent, des rôles d'enfants sont incorporés dans les pièces jouées par la compagnie — rôles presque toujours tenus par le jeune Sidney. Après 5 ans au Yiddish Art Theatre, Sidney, âgé maintenant de 11 ans, décroche son premier rôle à Broadway dans « Dead End », enchaînant avec « The Eternal Road » de Max Reinhardt. Sa réputation en tant qu'acteur ne fait que croître, ponctuée par des rôles de plus en plus importants. En 1947, il fondera l'un des premiers groupes off-Broadway, association groupant 40 acteurs « à la recherche d'un nouveau climat de création théâtrale ». Son activité de metteur en scène au sein de ce groupe attire l'attention de CBS-TV, qui, en 1950, lui offre un poste d'assistant réalisateur pour les émissions dramatiques « en direct ». En moins d'un an, il est réalisateur à part entière, et signera près de 250 émissions en dix ans.

Avec Robert Mulligan, Arthur Penn et John Frankenheimer, il fait partie de la première génération de réalisateurs de télévision à passer à la mise en scène de cinéma. En 1957, il signe son premier film, *Douze homme en colère*. Il ne quittera désormais plus le grand écran. Suivront notamment : *L'homme à la peau de serpent* (1960), *Vu du pont* (61), *La colline des hommes perdus* (65), *Le gang Anderson* (71), *Le crime de l'Orient express* (74), *Net Work* (76), *Equus* (77), *Le prince de New York* (81), *Piège Mortel*, *The Verdict* (82) et *Daniel* (83).



L'ETOFFE DES HEROS

The Right Stuff. USA 1983. Un film réalisé par Philip Kaufman • **Scénario** Philip Kaufman, d'après le livre de Tom Wolf • **Directeur de la photographie** Caleb Deschanel • **Musique** Bill Conti • **Decors** Geoffrey Kirkland • **Créations visuelles** Jordan Belson • **Superviseur des effets visuels** Gary Gutierrez • **Production** Ladd Company/Warner-Bros • **Distributeur** Warner Columbia • **Durée** 192 mn.
Sortie : le 25 avril 1984 à Paris.

Interprètes : Sam Shepard (Chuck Yeager), Scott Glenn (Alan Shepard), Barbara Hershey (Glennis Yeager), Kim Stanley (Pancho Barnes), Ed Harris (John Glenn), Dennis Quaid (Gordon Cooper), Fred War (Gus Grissom), Scott Paulin (Deke Slayton), Charles Frank (Scott Carpenter), Veronica Cartwright (Betty Grissom), Pamela Reed (Truddy Cooper).

L'histoire : « De 1946 à 1963, la chronique de la conquête de l'espace et l'évocation des plus premiers cosmonautes américains. »

L'Ecran Fantastique vous en dit plus : *L'étoffe des héros* s'inspire d'un livre de Tom Wolfe, l'un des pionniers du « Nouveau Journalisme » américain, mouvement informel où se côtoie depuis 20 ans des écrivains aussi divers que Norman Mailer, Truman Capote, Henter S. Thompson, Michael Herr, Terry Southern, Jimmy Breslin et Gay Talese. Comme eux, Tom Wolfe s'intéresse principalement à la mythologie américaine, à l'évolution des mœurs, à l'émergence de nouveaux styles de vie. Chroniqueur vigilant des modes culturelles, ses essais couvrent un champ très vaste (art, sport, politique, etc.) et ont popularisé une forme d'écriture libre, étonnament inventive, qui influa en profondeur l'ensemble de la presse américaine et internationale. Grâce à lui et ses confrères, le Nouveau Journalisme deviendra aux Etats-Unis le témoin-clé de l'histoire immédiate : le mouvement hippie, le psychédélisme, le militantisme noir et la libération sexuelle n'auront pas de meilleurs observateurs que ces hommes qui ont su ravir au romancier un privilège séculaire. Tom Wolfe a joué tout au long des années 60-70 un rôle essentiel dans ce mouvement. La diversité de ses intérêts, ses qualités de styliste, son sens de l'ironie et son dandysme lui ont permis, mieux que tout autre, de « déconstruire » la mythologie américaine et de la retranscrire sous la forme d'une foisonnante épopée. « The Right Stuff », qui est un de ses essais les plus détaillés et les plus documentés, a exigé six années de recherches. Durant cette période, Wolfe a interviewé les astronautes du projet Mercury, ainsi que d'innombrables pilotes d'essais, et a consulté les archives, jusqu'alors secrètes, de la NASA. Le projet, inspiré par une attitude critique à l'égard des médias a pris de l'ampleur et une connotation politique. Le récit de Tom Wolfe est aussi devenu la confrontation de deux âges : celui de l'avion et celui de la fusée, l'histoire d'une conquête, qui fut aussi une lutte au sein de la hiérarchie des hommes qui avaient l'« étoffe des héros ». Autant que le thème de la course à l'espace, c'est la nature de la fraternité des pilotes qui a fasciné Tom Wolfe : « la façon dont les Sept ont bouleversé la hiérarchie qui régit le monde clos des pilotes d'essais m'a passionné au même degré que l'étude de leur mode de vie et leur comportement dans l'espace... »

Venu au cinéma à l'époque de la Nouvelle Vague et sous l'influence de celle-ci, Philip Kaufman, la réalisateur, appartient à l'« école » de San Francisco. Sa carrière d'auteur-réalisateur débuta dans l'avant-garde et a absorbé des genres aussi divers que le western, la SF et la chronique adolescente, avec un goût manifeste pour toutes les formes de l'aventure humaine, doublé d'un sens critique vigilant et d'un souci d'authenticité quasi documentaire. Dans *L'étoffe des héros*, le réalisateur a concilié le grand spectacle et l'ironie distanciatrice, et exalté l'« épopée » spatiale tout en jetant un regard lucide sur les mythes des années 60. Né à Chicago le 23 octobre 1936, après ses études universitaires, il se consacre pendant quelques temps à l'enseignement de la littérature. Il écrit plusieurs romans, tout en exerçant divers métiers qui satisfont sa passion des voyages. En 1961, en Italie, il découvre les premiers films de la Nouvelle Vague Européenne et certaines productions marginales américaines. Il décide alors de se consacrer au cinéma, et retourne aux U.S.A. En 1964, il produit, écrit et co-réalise avec Benjamin Manaster son premier film, *Goldstein*, qui remportera le prix de la Critique au Festival de Cannes. Il réalisera ensuite *Fearless Frank* (1967), *La légende de Jesse James* (1972), *The White Dawn* (1974), *L'invasion des profanateurs* (1978) et *Les Seigneurs* (1979). Il a aussi travaillé à l'adaptation de la série *« Star Trek»* et le sujet original des *Aventuriers de l'Arche Perdue*, en collaboration avec George Lucas.



FRANCIS DREYFUS, FRANK LIPSIK ET JEAN JACQUES VUILLERMIN PRESENTENT

DIANA ROSS
MICHAEL JACKSON

THE WIZ

AVEC
NIPSEY RUSSELL - TED ROSS
LENA HORNE RICHARD PRYOR

SIDNEY LUMET

QUINCY JONES



TIMERIDER

LYLE SWANN EST UN CHAMPION MOTOCYCLISTE
POUR LES GENS DE 1877 QUI PEUT-IL ÊTRE ?

SÉLECTION OFFICIELLE
AVORIAZ 1984

MICHAEL NESMITH … TIMERIDER
BELINDA BAUER • PETER COYOTE • L.Q. JONES • ED LAUTER • RICHARD MASUR
TRACEY WALTER … FRED WARD … LYLE SWANN • … MICHAEL NESMITH • … WILLIAM DEAR
& MICHAEL NESMITH • … HARRY GITTES • … WILLIAM DEAR
FILMÉ EN … • A MANSON INTERNATIONAL RELEASE •

TIMERIDER

U.S.A. 1982. Un film réalisé par William Dear • **Scénario** Michael Nesmith et William Dear • **Directeur de la photographie** Larry Pizer • **Montage** Suzanne Petit, K. Kim Secrist et R.J. Kizer • **Décors** Kevin Hugues • **Cascades** John Hateley • **Musique** Michael Nesmith • **Production** Harry Gittes • **Distributeur** Visa Films • **Durée** 93 mn.

Sortie : le 28 mars 1984 à Paris.

Interprètes : Fred Ward (Lyle Swann), Belinda Bauer (Claire Cygne), Peter Coyote (Porter Reese), Richard Masur (Claude Dorsett), L.Q. Jones (Ben Potter), Laurie O'Brien (Terry).

L'histoire : « Lors d'une course de moto-cross, un concurrent, chevauchant une moto prototype, s'égare dans une zone d'expérimentations scientifiques. Malgré lui, et sans le savoir, il s'engouffre dans le fuseau du temps, et se retrouve au Mexique en... 1877 ! Son engin fera l'envie d'une bande de hors la loi qui le traqueront impitoyablement... »

L'Ecran Fantastique vous en dit plus : Né au Canada mais résidant en Californie, le réalisateur, William Dear, étudia les Beaux-Arts à l'université de Central Michigan, et certaines de ses œuvres de peintre se trouvent actuellement au Musée Détroit. Devenu cinéaste pour réaliser des « spots » commerciaux pour la TV, il a acquis le sens du montage nerveux et du dialogue bref. Agé de 38 ans, dirigeant sa propre maison de production à Los Angeles, réalisateur de plusieurs émissions de télévision, d'émissions vidéo et de courts-métrages, il a, l'année dernière, obtenu de nombreux prix décerné par des journaux et par le Festival de Houston. Son principal collaborateur pour *Timerider*, Michaem Nesmith, co-auteur, producteur et responsable de la musique du film, est une idole du « country rock ». Il débuta comme membre d'un nouveau groupe de rockers, les « Monkees », en 1966. Leur passage à la TV fit de ces inconnus des vedettes du disque. Puis Michael poursuivit sa carrière en soliste et devint une star comme guitariste rock. En 1976, sa maison de disque lui proposa, dans le but de soutenir son nouveau disque : « Rio », de produire une vidéo. Gagné par la magie de la vidéo, il en produisit d'autres. Quelques années plus tard, ce fut « Michael Nesmith in Elephant Parts », réalisé par William Dear, qui devint numéro 1 non seulement aux U.S.A. mais un peu partout dans le monde. Il a souhaité produire un « western fantastique d'action, d'aventures, d'amour et de science-fiction ».

Fred Ward incarne Lyle Swann, le jeune voyageur du temps. Quittant sa ville natale de San Diego, il a pratiqué divers métiers tour à tour à la Nouvelle Orléans, au Texas, au Labrador, à New York (où il prit des cours d'art dramatique), en Alaska et en Europe, où il séjourna trois ans. Regagnant les U.S.A., il se retrouvera à Hollywood, où il décroche son premier rôle dans *Escape from Alcatraz*. Depuis, il fait aussi bien du cinéma que du théâtre et de la télévision, du karaté, de la boxe, de l'escrime et du cheval. Il sera séduit, dans *Timerider*, par la capiteuse Belinda Bauer, une peu farouche jeune fille. Danseuse classique, actrice shakespearienne, top model, Belinda Bauer est née en Australie où elle s'est initiée à la danse à l'âge de 12 ans. A 17 ans, elle faisait partie de « l'Australian Ballet Company », et, à ce titre, débutait à la TV. Elle étudia ensuite l'art dramatique, et décrocha le rôle d'Ophélie, qu'elle tint dans une production qui connut un triomphe durant plus d'un an. Elle fut ensuite Cordélia dans « Le Roi Lear ». Ses trois années suivantes furent passées à voyager, d'abord à Londres où elle figura dans de nombreux spots commerciaux. Découverte par le réalisateur William Richert, elle débuta à l'écran dans *Winter Kills*, y affrontant Jeff Bridges, qu'elle devait retrouver dans *The American Success Company* du même metteur en scène. Elle figura récemment dans *Flashdance*.

VIDEODROME



Canada. 1982. Un film réalisé par David Cronenberg • **Scénario** David Cronenberg • **Directeur de la photographie** Mark Irwin • **Montage:** Ronald Sanders • **Musique:** Howard Shore • **Décors** Carol Spier • **Effets spéciaux de maquillage** Rick Baker • **Production** Filmplan International • **Distributeur** Distributeurs Associés/Prodis • **Durée** 88mn

Sortie : le 2 mai 1984 à Paris

Interprètes : James Woods (Max Renn), Sonja Smits (Bianca O'Blivion), Deborah Harry (Nicki Brand), Peter Dvorsky (Harlan), Les Carlson (Barry Convex), Jack Creley (Brian O'Blivion).

L'histoire : «Max Renn, directeur d'une station de télévision par câble spécialisée dans le hard-core, Canal 83, capte des émissions « pirates » ultra-violentes diffusées sous le label «vidéodrome». Son enquête le conduira aux frontières de l'impossible...»

L'Ecran Fantastique vous en dit plus : Né dans l'Utah, James Woods, après une enfance mouvementée, débute sur les planches de Broadway en 1968. Ses excellentes prestations lui vaudront de nombreuses récompenses, et susciteront l'intérêt des producteurs de Hollywood, qui l'engageront pour *Visitors* (1971). On le verra ensuite notamment dans *Nos plus belles années* (1972) de Sydney Pollack, avec Barbra Streisand et Robert Redford, puis *Alex ou la liberté* (1976) de John Korty, avec Jack Lemmon et Geneviève Bujold. En 1977 il joue en compagnie de Peter Finch et de Charles Bronson dans *Raid sur Entebbé*. Se succèderont alors *Tueurs de flics* (1979), *L'Œil du témoin* (1980), *Split Image* et *Fast Walking* (inédits). Il vient de terminer *Il était une fois l'Amérique* de Sergio Leone et *Against all Odds* de Taylor Hackford. Les téléspectateurs auront pu l'apprécier dans la série *Holocaust*.

Aux côtés de James Woods dans *Videodrome*, Deborah Harry y incarne sa perverse compagne. En 1975, elle fondait le groupe rock «Blondie», dont le premier 45t défraya la chronique. «Blondie» remplit les salles de concert de Londres, puis effectuera une tournée mondiale triomphale, notamment aux U.S.A. Peu après, Deborah travaille avec le célèbre compositeur Giorgio Moroder, et écrit le plus grand hit de 1980, «Call Me», que l'on entend au générique du film *American Gigolo* de Paul Schrader. Elle a écrit deux chansons pour la b.o. de *Polyester* de John Waters. La chanteuse était déjà apparue dans *Union City* et *Roadie* (inédits), mais *Vidéodrome* marque ses véritables débuts d'actrice au cinéma. Récemment, elle a écrit les paroles et interprété «Rush Rush» (musique de Giorgio Moroder) dans le film de Brian de Palma, *Scarface*.

Responsable des effets spéciaux de maquillage, Rick Baker a reçu un Oscar en 1982 pour *Le loup garou de Londres* de John Landis, (réalisateur qu'il retrouvera pour le vidéo-clip *Thriller* de Michael Jackson), un prix jamais décerné auparavant. Né à Bighamton dans l'état de New York, il se découvre très jeune une passion pour le maquillage. Son père, artiste professionnel, l'encourage. A 13 ans, il réalise son premier masque. Durant les quatres années suivantes il persévère et se trouve bientôt en possession de prothèses de toutes sortes, ce qui lui vaut son premier engagement dans une société de production spécialisée dans les shows TV pour enfants. Rick est sur le point de terminer sa seconde année d'université, quand on lui commande son premier costume complet de monstre (en caoutchouc mousse); c'est pour un thriller à petit budget: *The Octoman*. En 1970, il crée le costume de monstre de John Landis pour *Schlock*. Il sera sans cesse sollicité ensuite: *L'homme à deux têtes* (1972), *Bone*, *Vivre et laisser mourir*, *L'Exorciste* (il est l'assistant de Dick Smith), *La course à la mort de l'an 2000*, *Black Caesar* (1973), *Le monstre est vivant* (il obtient un Emmy Award avec Stan Winston), *La nuit des vers géants*, *Hamburger film sandwich*, *King Kong* (1976), *Le monstre qui vient de l'espace*, *Star Wars* (les monstres de la «scène du bar», réalisés avec Stuart Freeborn), *Furie* (1978), *Massacres dans le train fantôme* (1980), etc. Rick Baker a également participé à la création de nombreux spots publicitaires, dont un «King Kong» pour Volkswagen.



L'anthropologue Leslie Peterson (Lisa Blount), victime des charmes de l'intrépide explorateur de cavernes mystérieuses, Wolf Wolfson (Robert Powell).

calé dans mon domaine, mais qui ignore à peu près tout de la vie en dehors de ça ».

Quand on songe au sort tragique qui attendait Johnson dans la plupart de ses films — ne connut-il pas une mort épouvantable aussi bien dans *The Monster Club*, où on lui transperçait le cœur avec un pieu, que dans *Zombie*, où il avait le visage à moitié arraché par les ghoules assoiffées de

La journée de travail de Munns ne s'arrêtait pas là pour autant : on faisait constamment appel à lui, ou aux membres de son équipe, pour retoucher les maquillages endommagés par le constant ruissellement des eaux souterraines, ou pour aider les acteurs à mettre les lentilles de contact qui leur donnait des yeux d'albinos, et dont le port était assez pénible.

Les cinéphiles reconnaîtront peut-

Un émetteur de basses fréquences utilisé par l'Armée condamne les Lémuriens à des souffrances intenses...



rement leur peau face à des Lémuriens rendus enragés. Si, en coulisse, les choses se passaient en général de fort amicale façon, Robert Powell n'en admet pas moins que le tournage des séquences d'action, qui se succédent dès lors pratiquement sans interruption, n'alla pas sans certains incidents.

Ainsi, au cours de son grand combat contre le Chef Chasseur Jackson Bostwick, Powell faillit-il avoir la tête fendue par la lame du couteau de l'apprenti Lémurien, venue un peu trop près de son crâne pour son goût : « Il mesure vingt bons centimètres de plus que moi », nous raconte-t-il. « Il fait près de deux mètres, et nous nous étions drôlement dépensés pendant huit ou neuf heures d'affilée ».

Les retrouvailles de Robert Powell et de Don Sharp

Powell ajoute qu'il a « bu quelques tasses », alors qu'ils tournaient à proximité des rivières souterraines, mais il insiste sur le fait que *Phantom Caverns* a tout pour faire un grand film « sans aucun rapport avec les petites bandes d'aventures ».

« Quel tournage exaltant et amusant », poursuit-il,« mais quelle épreuve ! C'est un film remarquablement écrit, et avec une distribution pareille, *Secrets of the Phantom Caverns* devrait être aussi passionnant à regarder qu'à faire ! ».

C'est en dégustant champagne et canapés au caviar chez Howard que Powell devait conclure : « Ce n'est pas fini : j'ai encore une séquence de dix minutes à l'écran à tourner cette semaine ; rien que des poursuites en jeep, des rochers à escalader, la routine, quoi... Tout le début du film se passe dans un décor différent. Je suis pris en train d'espionner un camp de mercenaires et le ciel me tombe sur la tête. Il y a toute une séquence digne de James Bond, avec poursuites en voiture et grenades à gogo. Un truc épatant ! ».

C'est le troisième film de Robert Powell avec Don Sharp, puisqu'ils nous ont précédemment tourné ensemble *The Four Feathers* et un remake des *Trente-neuf marches* de Hitchcock. Autre vedette du film, Richard Johnson, qui connaissait déjà Don Sharp pour avoir tourné aux côtés de Rod Steiger dans *Hennessy*, dont il avait également écrit le scénario.

Johnson a consacré une bonne part de son énergie l'année dernière à fonder, avec des vedettes de l'écran britanniques (Albert Finney, John Hurst, Diana Rigg, Glenda Jackson et Maggie Smith) une compagnie de production de spectacles de théâtre et pour la télévision : la United British Productions.

Faisant allusion aux longues heures qu'il a dû passer à monter cette firme, dont il est l'un des principaux administrateurs, Johnson considère que son « Rôle de simple acteur de *Phantom Caverns* faisait en comparaison office de vacances ! Le personnage de l'anthropologue Ben Gannon, que j'incarne, est un savant gentiment fou. Je suis un anthropologue, un anthropologue fou, voilà... Je suis un spécialiste très

sang ? — on ne peut pas s'empêcher de lui poser la question fatidique : Ben Gannon s'en sort-il dans *Phantom Caverns* ?

« Eh non ! » répond Johnson en riant. « Ils ont sa peau... Les Lémuriens ont ma peau ! ».

En dehors des talents conjugués des acteurs et du metteur en scène du film, le public de *Phantom Caverns* appréciera sans nul doute le travail de Bill Munns.

Si son nom n'est pas encore très connu, il n'en est pas moins l'un des plus grands maquilleurs de notre temps. Il a contribué à des films comme *Brainstorm*, *Swamp Thing*, *The Beastmaster* et *Dead and Buried*, dans lequel on voyait déjà la co-vedette de *Phantom Caverns*, Lisa Blount, dans le rôle de l'infirmière qui faisait une injection à un patient... dans l'œil.

Une bonne part des 6 millions de dollars du budget du film devait permettre à Munns et à son équipe de transformer Jackson Bostwick, Liam Sullivan et une foultitude de figurants en Lémuriens primitifs, à la peau livide, au front proéminent et aux petits cheveux blancs, maigrichons.

Pour commencer, Munns entreprit de réaliser des moulages de la tête des principaux acteurs lémuriens du film, bien avant le début du tournage. Il effectua ce travail à Hollywood, de sorte qu'en arrivant sur place, en Alabama et au Tennessee, il était accompagné de... 23 caisses de fournitures, dans lesquelles il puisait gaillardement dès cinq heures du matin, tous les jours, et pour trois heures de maquillage, temps nécessaire à la transformation des acteurs en membres de la tribu des Lémuriens.

être dans les Lémuriens des descendants un peu modernisés des Morlocks de *La Machine à explorer le temps* de George Pal, tandis que pour d'autres, les monstres souterrains évoqueront un croisement entre *Le Voyage au centre de la Terre* et les *Mole People*... En tout cas, en faisant appel à une distribution internationale, aux meilleurs professionnels de la production et des effets spéciaux, Howard a de bonnes raisons d'espérer que son film aura réussi à combiner les meilleurs éléments de ces films dans un spectacle qu'apprécieront autant les amateurs de fantastique que les jeunes spécialistes du cinéma de science-fiction.

« Lorsque j'ai entendu parler de ce film pour la première fois », raconte Robert Bailey, son coproducteur,« il y avait déjà de longues années que je faisais des films de science-fiction. C'est Sandy qui est venu me trouver. Il m'a demandé si cela me plairait de faire un film qui me tirerait des chambres noires dans lesquelles j'étais enfermé depuis si longtemps, à travailler sur les effets spéciaux. « Génial », ai-je aussitôt répondu. « Quand est-ce qu'on commence ? » Et ça fait maintenant quatre semaines que je me retrouve enfoncé dans ces grottes... C'est toujours comme ça, quand on travaille avec Sandy. On se retrouve en train de faire des choses dont on n'avait pas idée. C'est épuisant, la plupart du temps, mais en fin de compte, tous ceux qui collaborent avec lui finissent par être drôlement contents du résultat ».

(Trad. : Dominique Haas)

(1) Voir notre précédent entretien avec Howard dans l'E.F. n° 6, p. 30.

AIMANT LA VIE, DEFIANT LA MORT,
CES DIABLES D'HOMMES
ONT PULVERISE LES LIMITES DE L'ESPACE.
ILS AVAIENT...




UNITED
STATES
US
OFFE
ROS



L'ETOFFE DES HEROS

Associé depuis plus de 15 ans avec Robert Chartoff, Irwin Winkler fait partie de ces rares producteurs qui misent sur des sujets originaux et favorisent la « politique des auteurs ». Leur goût du risque et leur intuition a conduit Irwin Winkler et Robert Chartoff à la découverte de nombreux talents européens : John Boorman *(Le point de non-retour)* et Karel Reisz *(Le flambeur)* ont signé pour eux certains de leurs films les plus personnels. Ken Russel *(Valentino)*, Alan J. Pakula *(Le souffle de la tempête)*, Peter Bogdanovitch *(Nickelodéon)* et Irvin Kershner *(Up the sandbox)* ont travaillé pour eux, ainsi que des vétérans comme Richard Fleischer *(Les flics ne dorment pas la nuit)* ou des débutants comme Peter Hyams *(Les casseurs de gangs)* et Ulu Grosbard *(Sanglantes confessions)*. Leur palmarès est l'un des plus brillants du Nouvel Hollywood, et comprend notamment des films comme : *Raging Bull, New York New York* de Martin Scorcese, *On achève bien les cheveaux* de Sydney Pollack et la série *Rocky*. Ancien étudiant de l'Université de New York — et natif de cette ville — Irwin Winkler commença dans le show-business comme coursier à la William Morris, après la guerre de Corée, et accéda en quelques années aux poste d'imprésario. Le lendemain de notre entretien, nous apprenions que *L'Etoffe des héros* était titulaire de plusieurs nominations aux Oscars, dont celle du meilleur film. Une information qui ne devait nullement surprendre l'entreprenant et dynamique producteur hollywoodien...

Entretien avec Irwin Winkler producteur de L'Etoffe des héros

PAR ALAIN SCHLOCKOFF

Pourriez-vous tout d'abord nous dire quelques mots des *Rocky*, que vous avez produits ?
Nous sommes, mon associé et moi, producteurs indépendants. Nous nous étions entretenus avec Sylvester Stallone, que nous avions aimé dans son précédent film, et c'est là que nous avons appris qu'il était aussi scénariste ! Nous lui avons demandé de nous montrer ce qu'il écrivait, et c'est ainsi qu'il nous a envoyé ce scénario sur *La taverne de l'enfer (Paradise Alley)*. Nous avons tout de suite compris qu'il y avait là matière à faire un film, et un bon, et nous l'avons fait retraiter, mais au départ, le scénario de *Rocky I* est de Sylvester Stallone. Ce premier film fut fait pour presque rien : un million de dollars... Le titre de « Rocky » nous appartient, de sorte que nous sommes aussi impliqués dans l'aventure de *Rocky IV*, en cours de préparation actuellement, et plus ou moins basé sur le combat entre Max Schmehling et Joe Louis. C'était un combat très célèbre, dans lequel Max Schmehling incarnait plus ou moins Hitler et le fascisme, et Joe Louis représentait la démocratie européenne. Dans *Rocky IV*, le héros incarnera l'Amérique et la démocratie, tandis que son adversaire représentera l'URSS et son mode de pensée. Il ne s'agira pas seulement d'un combat entre deux hommes, mais entre deux cultures... Le tournage commencera l'année prochaine.

Comment l'odyssée de *L'Etoffe des héros* a-t-elle commencé en ce qui vous concerne ?
J'avais lu le livre à sa parution, et nous en avons négocié les droits contre l'Universal, qui voulait aussi les acquérir dans l'intention d'en faire une comédie avec Dan Ayckroyd et John Belushi ! Nous avons donc confié l'adaptation à William Goldman l'auteur des *Hommes du Président* et *Butch Cassidy*, mais son traitement ne nous a pas plu du tout, aussi avons-nous, pour finir, confié l'adaptation à Philip Kaufman.

Qu'est-ce qui vous a tout d'abord attiré dans le sujet ?
La même chose qui m'avait séduit dans *Rocky*... Comment certains individus réagissent-ils lorsqu'ils sont soumis à une pression... C'est le dénominateur commun à cette histoire de boxeur et aux exploits des pilotes d'essais ou des cosmonautes américains. Et puis j'ai certainement été attiré par la qualité de l'histoire. Là encore, j'ai senti que cela pouvait donner lieu à un bon film.

Et *New York, New York*... ?
Vous savez qu'il passe encore !

Oui. Mais il est sorti dans une version écourtée. Pourquoi ?
Il n'a jamais été coupé, ou plutôt, c'est nous qui en avons fait sortir une version « courte »... Nous pensions, Martin et moi, qu'il était meilleur dans cette version plus courte. Il est d'abord sorti dans la version longue. Ce qui s'est passé, c'est que nous avons tout fait pour respecter la date de sortie, sans prendre le temps de laisser reposer le film un mois peut-être, le temps de prendre un peu de recul avant de le revoir avec un œil neuf. Nous l'avions donc terminé juste à temps, avec deux semaines d'avance au maximum, sans même prendre la peine de faire une projection préliminaire ; et c'est quelques semaines après la sortie que nous avons décidé d'y faire certaines coupures, de le remonter. Par la suite, nous y avons rajouté les plans coupés, ainsi que d'autres qui n'y avaient jamais été intégrés. Et c'est cette version que le public reverra dans quarante ans, pas la version courte. C'est la version longue qui est sortie en vidéocassettes ; elle a d'ailleurs eu de très bonnes critiques dans la presse.



Comment avez-vous choisi Philip Kaufman pour mettre en scène *L'Etoffe des héros* ?
Je n'en sais trop rien... Tout ce que j'avais fait avec lui jusque-là, c'était jouer au tennis. Je crois que c'est le dialogue avec lui qui m'a convaincu ; il avait du bon sens, de bonnes idées - il m'a plu. J'ai pensé que ce devait être un homme consciencieux, intelligent, travailleur, et que nous pensions dans le même sens. Il se fie beaucoup à son instinct, tout comme moi.

La production de *L'Etoffe des héros* vous a-t-elle posé des problèmes différents des autres films que vous aviez faits jusqu'à présent ?
C'était mon premier film avec des effets spéciaux, et la première fois que je parlais de l'espace plutôt que d'individus. Et tous ces effets spéciaux ont pris beaucoup de temps à mettre au point. Tous les plans du film, à l'exception de quelques-uns, ont été reconstitués par nos propres soins. Il fallait qu'ils soient avant tout très réalistes ; rien à voir avec *La Guerre des étoiles* : nous racontons une histoire authentique. Voilà en quoi ce film a été différent, pour moi ; c'était un défi permanent. Je me demande si je le referais, maintenant. Tout ce dont je rêve, aujourd'hui, c'est de raconter l'histoire d'un homme dans une pièce avec un chat... C'était vraiment difficile. Il aura fallu quatre ans pour venir à bout de ce projet — même si j'ai fait d'autres choses pendant ce temps-là.

Comment vous répartissez-vous les tâches, votre associé et vous-même ? Avez-vous chacun votre spécialité ?
Non, pas du tout, nous sommes pratiquement interchangeables. D'ailleurs, nous ne travaillons pas toujours ensemble, il nous arrive de faire des films séparément.

Peut-on parler du budget de *L'Etoffe des héros* ?
Mais oui ! C'est un film très cher, l'un des plus chers de l'histoire du cinéma. Il aura coûté 27 millions de dollars.. *New York New York* n'avait coûté que 7 ou 8 millions de dollars. Mais les budgets augmentent tellement, aujourd'hui... Même *Le Point de non retour* avait coûté moins que ça, à l'époque.

Que pensez-vous du film, maintenant qu'il est terminé ?
Je pense que c'est un très bon film, très réussi ; en tout point conforme à ce que j'en attendais.

Avez-vous eu d'autres problèmes, en dehors des effets spéciaux ?
Eh bien, ce fut un film très long à faire, avec beaucoup d'acteurs, de figurants, de tournages en extérieurs. Le simple fait de tourner hors d'un studio pose déjà des problèmes.

Comment s'est fait le choix des acteurs ?
Ce n'était pas facile non plus. J'en ai rencontré beaucoup. Il fallait qu'ils soient vraisemblables dans le rôle de personnages existants... Encore un problème !

Maintenant que vous êtes rôdé aux problèmes des effets spéciaux, aimeriez-vous faire un film de science-fiction, par exemple ?
Pas pour le moment. Je sais que c'est un genre populaire, qui a beaucoup de succès, et je vais souvent voir des films de science-fiction, mais je n'ai pas envie d'en faire un moi-même, du moins actuellement.

Comment avez-vous choisi l'U.S.F.X. ?
Ils avaient beaucoup travaillé pour les génériques des films de Francis Ford Coppolla. Et puis il n'y a pas tant de spécialistes des effets spéciaux à San Francisco...

Comment le film a-t-il été reçu aux Etats-Unis ?
Très bien. Il est sorti dans un nombre limité de salles, à cause de sa durée — 3 h 13 mn — mais le nombre de salles va augmenter prochainement. Nous comptons bien sur quelques nominations aux Oscars !

Saviez-vous dès le début que le film serait aussi long ? Et sa durée n'est-elle pas en quelque sorte un inconvénient ?
Nous savions déjà que le scénario était long, en effet. Mais il fallait beaucoup de temps pour dire tout ce que nous avions à dire : pensez un peu à toute l'histoire que nous avions à raconter !

La Ladd Company, qui a aidé au montage financier du film, a-t-elle eu son mot à dire au niveau de la production ?
Nous avons travaillé ensemble, en fait. Ils ont bien évidemment donné leur avis sur la campagne de promotion, sur la sortie, un peu comme un studio traditionnel, mais on m'a laissé toute ma liberté au niveau artistique.

Quels sont maintenant vos projets ?
J'ai un projet de film de jazz avec Bertrand Tavernier. J'avais envie de travailler avec lui, et puis j'aime Paris ! Je vois beaucoup de films français et je me fais une joie de tourner dans cette ville. Le film sera tourné dans votre capitale et à New York, pour la Warner. Nous n'en connaissons pas encore le titre, mais je peux vous dire que l'intrigue tourne autour d'un musicien de jazz vivant à Paris dans les années cinquante...

Propos recueillis par
Alain Schlockoff
(Trad. : Dominique Haas)

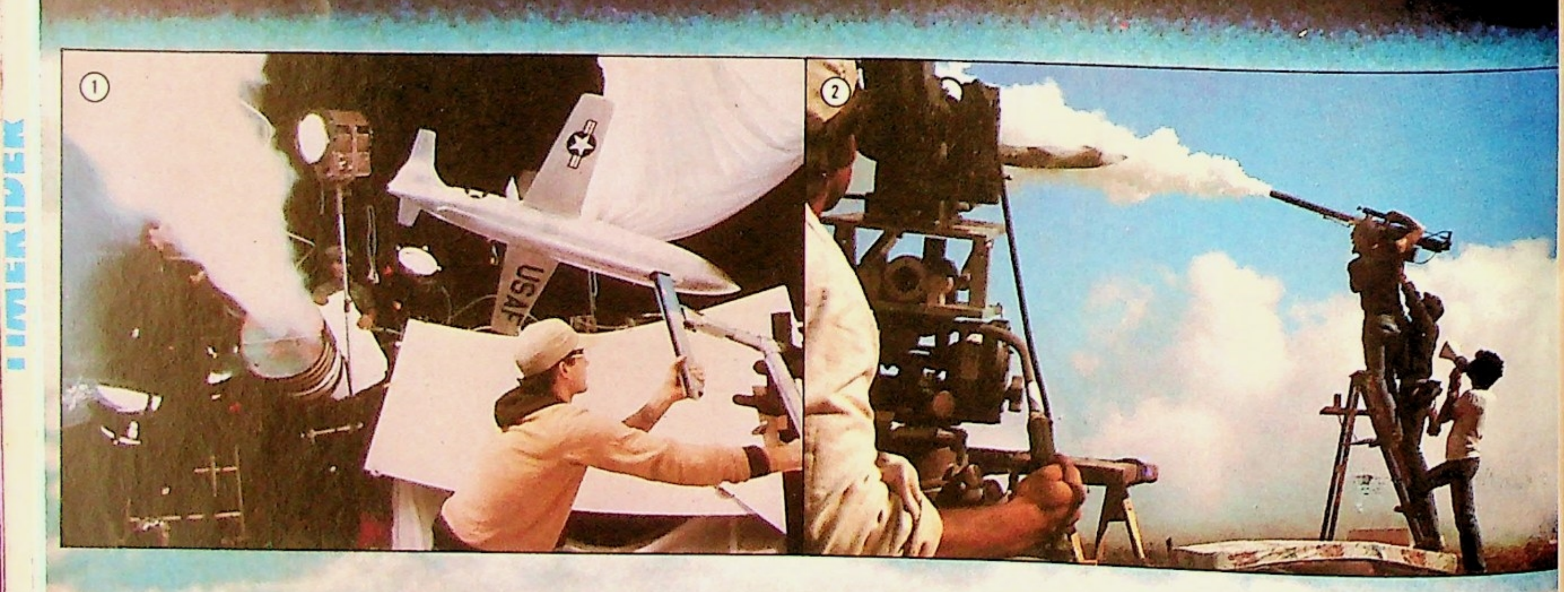
LES EFFETS SPECIAUX

L'ETOFFE DES HEROS

Un dossier de Adam EISENBERG

En entreprenant *L'Etoffe des héros,* nominé aux Oscars, Philip Kaufman savait qu'il s'attaquait à une tâche particulièrement ardue : il allait lui falloir recréer de toutes pièces des objets volants parfaitement identifiés, avec la perspective de devoir réaliser des effets spéciaux suffisamment convaincants pour supporter la comparaison avec les images réellement tournées par la NASA et l'US Air Force !







1
C'est à bord de l'X-1A que Chuck Yeager devait effectuer son vol record à Match 2,5. En studio, les nuages d'azote liquide défilent derrière une maquette de l'X 1A, tandis que l'animateur Peter Hadres imprime un mouvement de roulis au modèle réduit pour une prise de vues.

2
Un dispositif très compliqué fut mis au point pour reconstituer le lancement de l'X-1, largué à partir d'un bombardier B-29. Alors que le lancement proprement dit fut filmé à vitesse accélérée dans la rue derrière l'USFX, le tournage du plan qui succède immédiatement fut réservé au studio. En perspective forcée, un petit B-29 fut positionné devant une toile peinte tandis qu'un X-1 à grande échelle était placé directement devant la caméra. Pour reproduire le point de vue que l'on aurait eu si l'image avait été prise d'un autre avion, la scène fut filmée à travers une verrière d'avion déjà utilisée pour des plans rapprochés. Les nuages d'azote liquide complètent l'illusion. C'est une approche similaire qui permit de tourner le plan précédant le lancement de l'X-1, mais cette fois, une maquette à l'échelle voulue était fixée sous le ventre du B-29.

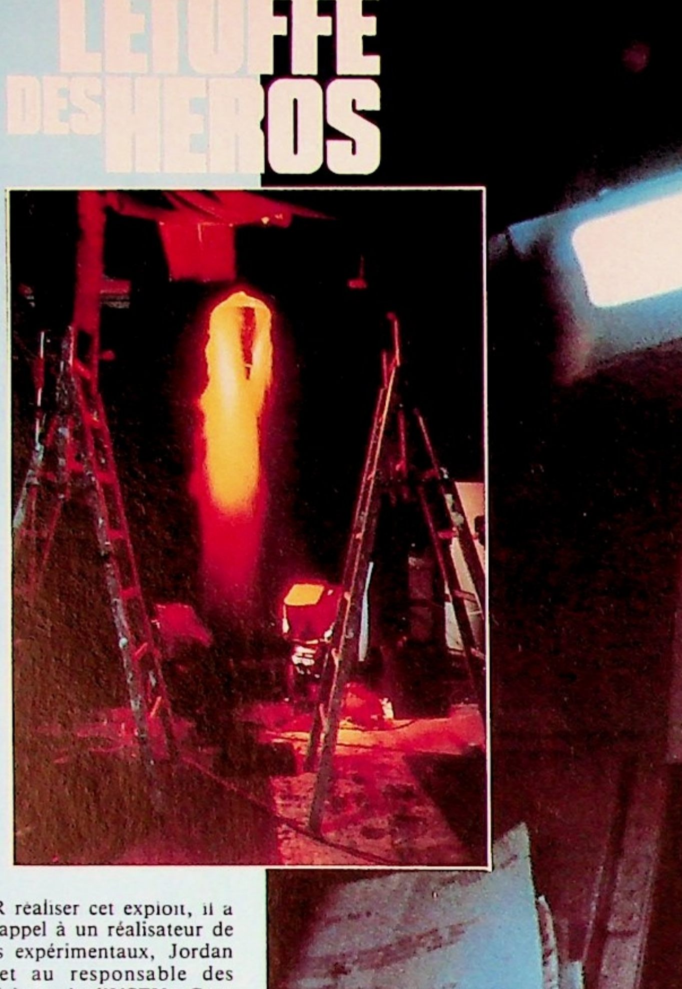
3
L'opérateur Martin Rosenberg filme « à l'envers » un modèle réduit d'avion glissant le long d'un fil accroché à la nacelle.

4
L'émetteur de brouillard était secondé par un dispositif plus maniable, ordinairement réservé à la dispersion d'insecticide mais qui devait ici se révéler particulièrement utile lorsque le vent tournait. Dans les deux cas, les gros nuages blancs étaient produits par de l'huile minérale.

5
La majeure partie des plans montrant des avions en vol furent tournée du haut d'une colline surplombant la Baie de San Francisco. Pour certaines scènes, on employa une nacelle à laquelle étaient suspendus les modèles, alors filmés par en-dessous.

● Ce présent dossier, précédemment paru dans le magazine « Cinefex, est publié ici avec l'aimable autorisation de son éditeur.

L'ETOFFE DES HEROS



POUR réaliser cet exploit, il a fait appel à un réalisateur de films expérimentaux, Jordan Belson, et au responsable des effets spéciaux de l'USFX: Gary Guttierez. Une odyssée de deux années de découvertes et d'inventions quotidiennes devait s'ensuivre, au cours de laquelle les trois hommes découvrirent que les technologies les plus sophistiquées n'étaient pas toujours les plus satisfaisantes...

Lorsque Christophe Colomb entreprit le voyage que l'on sait dans l'espoir de trouver une autre route vers la Chine, il ne se jeta pas seulement dans une nouvelle aventure: il lançait en même temps un défi aux traditions et à la superstition. On avait eu beau lui promettre des rencontres avec les effroyables monstres des profondeurs, il avait décidé de courir le risque et de quitter les rivages connus pour s'enfoncer par-delà l'horizon dans les espaces insondés.

Pareils aux pionniers qui repoussent les frontières, les pilotes d'essai américains d'après la seconde Guerre mondiale se retrouvèrent confrontés à des difficultés tout aussi capitales: lorsqu'ils tentèrent de franchir un obstacle — bien que d'une nature différente, puisqu'il s'agissait là de dépasser la vitesse du son — ne leur promit-on pas que leurs appareils s'écraseraient et se désintègreraient contre un impénétrable mur du son? Ce fut d'ailleurs bel et bien le sort qui attendait nombre de pilotes qui survolèrent le sinistre désert mojave, jusqu'à ce jour de 1947 où Chuck Yeager franchir le mur du son. Par cette victoire sur le démon du ciel, Yeager faisait la preuve qu'il était de la même race que Christophe Colomb, de la race de ces explorateurs auxquels l'Inconnu et l'adversité ne font pas peur: il montrait au monde qu'il était «de l'étoffe des héros».

Bien que l'issue du défi ne soit pas aussi cruciale, la mise au point des effets spéciaux de *L'Etoffe des héros,* porté à l'écran par Philip Kaufman, devait se révéler presque aussi ardue que la découverte du Nouveau Monde ou le passage du mur du son. C'est que ce film de trois heures adapté du best-seller de Tom Wolfe consacré essentiellement à Yeager et aux sept premiers astronautes américains requérait un grand nombre de séquences stupéfiantes, et qui toutes exigeaient la conquête du même démon: la Réalité.

Contrairement aux aventures spatiales décrites dans *Star Wars* et ses séquelles, *L'Etoffe des héros* repose sur des faits historiques et il fallait pouvoir y intégrer d'authentiques documentaires filmés à l'époque, qu'il s'agisse des vols palpitants de Yeager ou de l'orbite décrite autour de la Terre par la première capsule habitée par John Glenn; ce qui impliquait la réalisation d'effets spéciaux susceptibles d'être confondus avec ces images de la réalité, et donc un combat de deux ans contre... les merveilles de la technologie moderne et du contrôle numérique en particulier, pour en revenir à la bonne vieille tradition, autrement dit les petits avions attachés au bout d'une ficelle à des ballons gonflés d'hélium, lâchés par la fenêtre et filmés sur fond de ciel bleu. Tout le problème consistait à recréer l'illusion de la réalité historique avec la plus grande véracité possible, et cela pour le quart du budget de *Return of the Jedi*...

La mise au point de la méthode appropriée pour la réalisation des effets spéciaux idoines se fit lentement, par approches successives, et c'est Philip Kaufman qui en est à l'origine: l'auteur du remake de *L'Invasion des profanateurs de sépulture,* de *The White Dawn* et du *Great Northfield Minnesota Raid* est connu pour avoir une vision particulièrement claire de ce qu'il a l'intention de montrer, et pour *L'Etoffe des héros,* il avait une conscience aigüe de la nature des effets spéciaux requis: ils ne suffirait pas qu'ils soient vraisemblables;



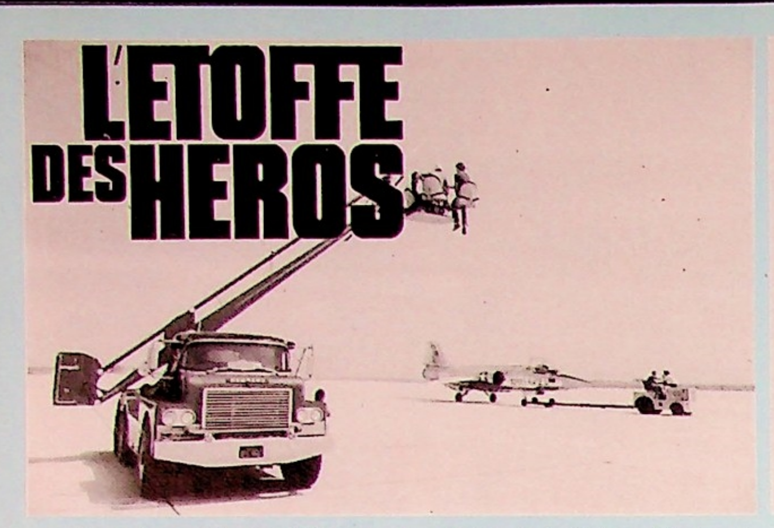
Une maquette de la capsule Friendship 7, destinée à être utilisée pour le tournage de la séquence montrant le retour flamboyant de Glenn dans l'atmosphère terrestre, fut réalisée par Mark Stettson. De nombreuses tentatives durent être faites avant que le problème de la rentrée ne soit résolu. Pour une scène au cours de laquelle l'écran thermique devait se séparer par morceaux de la capsule, de petites charges explosives furent fixées sous la plus grande des maquettes. La mise à feu fut faite à l'aide de feux de bengale ! Pour les plans larges de la rentrée dans l'atmosphère, on utilisa un modèle réduit d'une quarantaine de centimètre, en métal embouti recouvert d'une mixture pyrotechnique constituée de laine d'acier, de poudre de titane et de magnésium, le tout lié dans un enduit caoutchouteux. Lors d'un tournage qui dura toute la nuit, la capsule fut assujettie à un cable courant d'une nacelle placée à plus d'une trentaine de mètres de hauteur jusqu'au sol, on y mis le feu et on filma sa descente par en dessous. Les plans rapprochés et les plans moyens furent réalisés en employant de l'azote gazeux aspiré à l'intérieur de la maquette et qui rejaillissait par les bords et le dessous, poreux. Dirigées par les ventilateurs et éclairées par derrière par des projecteurs oranges, les vapeurs d'azote produisirent un effet convaincant.

il faudrait encore qu'ils donnent l'impression qu'une nouvelle étape humaine venait d'être franchie !

«*L'Etoffe des héros* est un film sur la nature, sur l'Homme et sur l'inconnu», devait-il nous expliquer. «Il y est question d'hommes forts, dotés d'une forte personnalité, qui avaient entrepris de battre des records et qui se sont retrouvés les premiers à contempler les cieux et les espaces infinis au-delà de la stratosphère. Mais ils n'y sont pas arrivés sans l'aide de technologies nouvelles, et je voulais rendre dans les effets spéciaux l'aspect un peu «bricolage» des méthodes employées, comme par exemple lorsque Yeager a pris un bout de manche à balai pour fermer la porte de son X-1. On avait perpétuellement l'impression que les avions allaient tomber en mille morceaux, et je tenais à faire passer à la fois ce sentiment de danger et d'ingéniosité typiquement américains.»

Comme il n'était pas à son aise pour travailler à Hollywood, Kaufman parvint à convaincre ses producteurs et la Ladd Company de lui laisser faire son film à San Francisco. En s'installant dans un vieil entrepôt de brique rouge qui faisait autrefois partie de l'American Can Company — une conserverie —, il décida de renoncer à l'approche traditionnelle qui aurait consisté à faire appel aux services d'une entreprise spécialisée dans les effets spéciaux pour adopter une tactique différente. C'est ainsi qu'il demanda tout d'abord à Jordan Belson, auteur de films expérimentaux, de lui fournir des images originales de la Terre vue de l'espace et autres visions surréalistes destinées à souligner la tension dramatique de certaines séquences. Ensuite, et pour la plupart des effets spéciaux, il réquisitionna Gary Gutierrez et sa toute nouvellement créée USFX.

Les premières images de *L'Etoffe des héros* montrent comment Chuck Yeager fut amené à franchir le mur du son dans son avion-fusée, le X-1. Un autre pilote ayant réussi à surpasser son record dans un nouvel X-1A, Yeager reprend l'appareil modernisé et atteint la vitesse inégalée de mach 2,5 avant de manquer de perdre la vie au cours du vol, l'engin se mettant en vrille et échappant à tout contrôle. Mais on était à l'aube du programme





Sur la base aérienne d'Edwards, dans le désert de Mojave, l'équipe de tournage filme un avion NF-104 sur le point de décoller.

Caleb Deschanel, l'un des chefs opérateurs les plus doués de la nouvelle génération (« L'Etalon Noir », « Bienvenue Mr. Chance », etc.).

spatial américain, et les pilotes d'essai, jusqu'alors êtres mythiques et encensés, devaient être éclipsés par les astronautes placés à bord des capsules Mercury et qui franchirent-là une nouvelle étape dans la conquête du ciel. Le film narre en particulier le vol historique de John Glenn — le premier Américain mis sur orbite — qui faillit périr brûlé vif dans sa capsule en réintégrant l'atmosphère terrestre. On revient enfin sur Yeager au moment où il va tenter, sans autorisation préalable, de battre son précédent record d'altitude à bord d'un vaisseau piloté par un être humain. A la suite d'une avarie survenue à son NF-104, il est contraint de s'éjecter, mais les suspentes de son parachute s'entortillent dans son appareil et son siège éjectable, et le vétéran des pilotes d'essai est grièvement brûlé ! Il survivra à l'épreuve, mais cet épisode dramatique mettra une manière de conclusion à tout un chapitre de l'histoire de l'aviation...

«Lorsque nous avons commencé à étudier les effets spéciaux, L'ILM était déjà prise par *E.T.*, *Stard Trek II* et *Poltergeist* », nous rappelle Kaufman. «Nous avons alors pris contact avec certaines entreprises spécialisées de Los Angeles, dont la plupart firent des offres qui nous parurent élevées. J'éprouvais par ailleurs le besoin d'avoir tout le monde sous la main; il aurait été désastreux que le studio d'effets spéciaux se trouve à Los Angeles: cela m'aurait interdit de voir les résultats tous les jours. Je savais que Gary n'avait encore jamais rien fait dans ce domaine, mais quelque chose me disait qu'il en était parfaitement capable.»

Au départ, Gutierrez avait été embauché pour dessiner les story-boards du film. Cet artiste et animateur avait suivi les cours du San Francisco Art Institute au début des années 70, avant de faire une première expérience professionnelle pour la John Korty Films, où il assura l'animation d'un certain nombre de sujets parmi lesquels *Sesame Street* et *Electric Company*, ainsi qu'un projet d'animation de la séquence du générique de *The Grateful Dead Movie*. Ayant pris d'autres engagements et ne pouvant assurer une deuxième série de courts sujets destinés aux enfants intitulée *Vegetable Soup*, Korty leur recommanda Gutierrez et son assistant, Drew Takahashi.

Tous deux devaient alors fonder la Colossal Pictures, mettre au point le sigle de la San Francisco PBS et assurer l'animation des films publicitaires d'une station de radio locale pour enfin se consacrer à des produits d'audience nationale comme les vêtements pour enfant de la marque Levi's. Avant d'entreprendre *L'Etoffe des héros*, Gutierrez avait dessiné seul les séquences de courses et de poursuites de *The Black Stallion*, pour Carroll Ballard, après quoi, avec la Colossal, de nouveau, il assura la réalisation du générique du film, puis la séquence pré-générique de *One from the Heart* de Francis Ford Coppola. Lorsque Kaufman lança ses appels d'offre pour les effets spéciaux de son film, il demanda à Gutierrez et à la Colossal de faire une proposition et c'est eux qui emportèrent le marché.

La Colossal fonda l'USFX spécialement pour *L'Etoffe des héros*, et la longue odyssée qui devait donner naissance aux effets spéciaux du film commenca officiellement en septembre 1981. Gutierrez, qui avait déjà assuré, avec la collaboration de Tim Boxell, les planches de présentation du film à la Ladd Company, entreprit alors de dessiner en détail les séquences d'effets spéciaux. En plus du vol historique de Yeager à bord de l'X-1, l'USFX se vit en effet charger également de ses péripéties aux commandes du X-1A, de son exploit tout aussi tragique avec le NF-104 et du vol orbitral de John Glenn autour de la Terre.

Il devait finir par dessiner plus de deux mille planches — dont l'influence sur l'aspect final du film alla toutefois décroissant au fur et à mesure de l'évolution de la production.

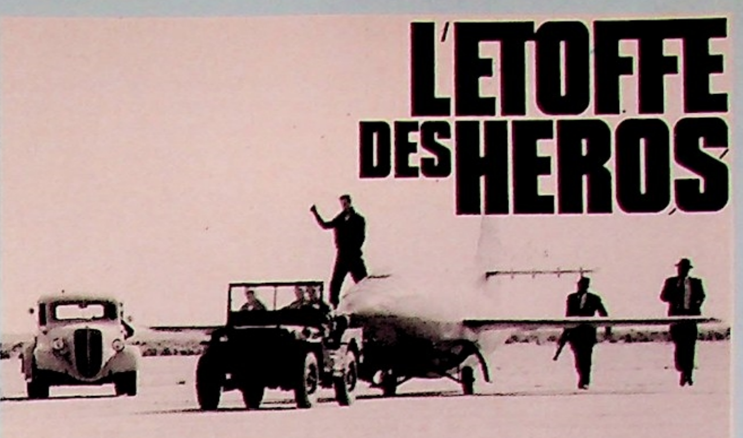
Au début, il fallut faire des recherches et en particulier étudier les vieux films dans lequels Kaufman espérait trouver la solution à son problème: «Nous avons visionné une trentaine ou une quarantaine de films, ainsi que des séquences de vol enregistrés en 16mm et sur vidéocassettes», nous expliqua Gutierrez. «Parmi les longs métrages que nous avons revus, il y avait *Flying Tigers*, le film de David Lean: *Breaking the Sound Barrier* et *Jet Pilot* de Howard Hughes. Nous nous étions notamment procuré une copie en 35mm de *Jet Pilot* parce qu'on y voyait le X-1 voler pour la dernière fois. C'était Chuck Yeager lui-même qui pilotait! On y voyait un avion expérimental russe, que John Wayne était censé détourner, un peu comme dans *Firefox*. C'était un film plutôt médiocre, mais il s'y trouvait d'assez bonnes séquences de vol, pour la plupart tournées avec de vérirables appareils.»

En dehors des productions hollywoodiennes, les responsables des effets spéciaux visionnèrent des kilomètres de films pris par la NASA et qui, bien qu'à la disposition du public, n'avaient jamais été montrés à la télévision. «Dans l'un de ces films, on voyait le vol de Glenn dans son intégralité — le vol que nous devions montrer, précisément. Il avait été tourné à l'aide d'une caméra fixée juste en face de lui, et qui prenait, si je ne me trompe, une image à la seconde. Chaque image avait ensuite été tirée vingt-quatre fois, de sorte que le film «sautait» au rythme d'une image toutes les secondes. Le vol entier avait été filmé, mais nous n'en avons évidemment vu que les moments les plus spectaculaires. Voir tous ces films «primitifs» était pour nous un excellent moyen de nous imprégner de l'aspect des images de l'époque et d'obtenir des informations de première main sur le contenu des cockpits, la façon dont les pilotes montaient dedans, et ainsi de suite. Nous nous sommes aussi passé et repassé d'autres films montrant comment l'objectif de la caméra suivait un avion très rapide. Nous devions nous efforcer de retrouver ce style caractéristique, ainsi la sortie des avions du champ de la caméra: quand on filme un objet animé d'un mouvement rapide, il sort toujours un peu de l'image; c'est tantôt le nez, tantôt la queue, mais il finit toujours par être coupé par un bout, selon que l'opérateur le devance ou est un peu à la traîne derrière. C'était la grande idée de Phil: il voulait retrouver cette qualité du documentaire où l'objet était à peine ou mal cadré. Il disait que, si, pour reprendre leur slogan, United Airlines traversait des cieux cléments, lui, il voulait voir des cieux *in*cléments.»

A la fin de l'automne, alors que les story-boards étaient presque terminés, l'USFX s'armait pour d'autres aspects de la production. L'ingénieur électronicien Zac Bogart, qui avait travaillé pour Douglas Trumbull et réalisé certains éléments d'animation pour la Colossal Pictures, fut réquisitionné pour la réalisation d'un système de télécommande — système que Bogart mit au point en faisait appel à toutes les facettes de son talent et de telle sorte qu'il puisse être utilisé de toutes les façons possibles et imaginables, puisqu'à ce moment-là on ignorait encore comment exactement il serait exploité. Conçu pour enregistrer et reproduire tous les mouvements inscrits dans l'espace, en abscisses et en ordonnées, le dispositif imaginé par Bogart mettait en œuvre une caméra 35mm Fries Mitchell montée sur un arc de cercle, placé perpendiculairement à un montant vertical lui-même fixé sur un socle tournant. Cet engin, baptisé Cruciflex, permettait à la caméra des panoramiques horizontaux sur 360 degrés, de tourner trois fois sur elle-même dans le plan vertical et des mouvements verticaux sur près de 210 degrés.

Pendant ce temps-là, la construction des maquettes avançait: à partir d'un moulage réalisé sur une capsule Friendship7 pareille à celle de Glenn, Frank Morelli réalisa une réplique en fibre de verre munie de panneaux coulissants et une armature intérieure pour la télécommande. En dehors de ce modèle réduit au tiers, il fallut en confectionner d'autres plus petits faits d'aluminium et de plâtre et moins bien finis, destinés aux exercices pyrotechniques re-





L'ETOFFE DES HEROS

A gauche : Sam Shepard, dans le rôle de Chuck Yeager, le jour où il décida d'effectuer un vol-record à bord du NF-104. A droite : Le 14 octobre 1947, Chuck Yeager, à bord du X-1, accomplissait un précédent exploit historique : être le premier homme à franchir le mur du son !

quis pour simuler la rentrée de Glenn dans l'atmosphère.

Mark Stetson apporta tous ses soins à la fabrication des modèles réduits de l'X-1 et de l'X-1A basés sur des plans à l'échelle tracés par l'un des concepteurs de l'X-1 original, et sur une maquette de l'X-1A utilisée lors des essais en soufflerie. Une fois les détails superficiels comme les rivets, les boulons et les joints minutieusement gravés sur les feuilles d'aluminium, elles-mêmes soigneusement fixées sur le fuselage de bois, il fallut en faire un moulage à partir duquel on put tirer des maquettes en fibre de verre. Pour ajouter du réalisme aux modèles, la peinture fut rayée et griffée, puis volontairement maladroitement refaite autour du panneau d'entrée du cockpit, afin de leur conférer l'allure générale d'un avion qui aurait déjà beaucoup volé avant de franchir le mur du son. Assez ironiquement, Stetson devait par la suite être amené à atténuer sensiblement la finesse des détails, la maquette à grandeur réelle construite pour les prises de vue en direct n'ayant pas, et de loin, été réalisée avec la précision apportée aux modèles réduits. Il fallut faire trois tailles de maquettes des X-1 et X-1A: les plus petites mesuraient une vingtaine de centimètres; les plus grandes — un mètre vingt de longueur — devant être téléguidées, étaient équipées intérieurement de quatre armatures, dans le nez, dans la queue, et à gauche et à droite. Les deux autres appareils les plus utilisés dans le film, le NF-104 et le B-29, furent réalisés à partir de modèles réduits du commerce sensiblement améliorés par l'équipe technique.

La première équipe commença les prises de vues en extérieurs en mars 1982, dans la banlieue de San Francisco et à la base d'Edwards, en Californie du Sud. Comme l'USFX s'apprêtait à entreprendre elle aussi la photographie des effets spéciaux, il devint vite évident que, si on s'était posé beaucoup de questions quant à l'allure générale des images, on n'avait en revanche élaboré aucune politique concrète de mise en œuvre des séquences de vol.

«A ce moment-là», devait nous expliquer Whitney Green, le directeur de production de l'USFX, «nous n'avions qu'un mot à la bouche: "expérimentation"! Nous étions tous pénétrés du fait que nous nous déplacions dans l'atmosphère et non pas dans l'espace, contrairement à la Lucasfilm, et que ce qu'ils avaient fait avec une grande réussite ne donnerait rien dans notre cas. Nous n'avions vraiment aucune passion pour l'écran bleu, mais quelle autre possibilité avions-nous en dehors de celle-là?»

L'équipe devait s'attaquer en premier lieu à la séquence qui mettait Glenn en scène: la caméra Cruciflex n'étant pas encore disponible, le cameraman Michael Lawler dut louer une caméra à commande à distance et les matériels annexes à Richard Edlund, la structure de la Cruciflex servant de support à l'animation d'une maquette — installation de fortune qui lui permit de réaliser plusieurs plans différents de la capsule destinés à la composition ultérieure avec d'autres images, à l'aide, en particulier, de techniques de matte.

Certains membres de l'équipe se livrèrent simultanément à des essais pyrotechniques dans le but de simuler la rentrée dans l'atmosphère de la capsule de Glenn: «Nous avons testé un échantillonnage complet de feux d'artifices fournis par Thaine Morris et Dave Pier, de MP Associates», évoque Gutierrez. «La substance de base composant le dénominateur commun à toutes nos mixtures était un amalgame visqueux et qui durcissait à l'air de grains de magnésium et de titane de différents diamètres. Il fallait couler cette espèce de pâte en disques qui étaient ensuite collés au fond d'une capsule de fer blanc grossièrement rivetées, et auxquels on mettait le feu à l'aide d'une étincelle électrique. Les prises de vues étaient réalisées à différentes vitesses, suivant des angles variées, des ventilateurs repoussant vers l'arrière les flammes et la fumée de la combustion. Le résultat était prometteur, certes, mais rigoureusement incontrôlable; nous avons eu tous les ennuis du monde et après chaque essai, nous perdions un temps fou rien qu'à aérer le studio...»

Lawler et Gary Platek, le technicien chargé des recherches sur la question, entreprirent alors d'expérimenter avec du gaz carbonique et de l'azote liquides. L'azote liquide ayant le mieux passé l'examen, les deux hommes mirent ensuite au point une technique inédite pour en diriger le flux à l'aide de pailles introduites dans des cylindres en carton placés devant des ventilateurs. Les bouteilles d'azote liquide une fois raccordées aux tubes de carton, les ventilateurs en orientaient le flux à cinq mètres de là avant qu'il ne s'éparpille. Filmé sous une lumière orangée et dirigé sur l'écran thermique de la capsule, le faisceau de gaz recréait à la perfection l'illusion des flammes léchant la capsule. Là encore, la technique promettait beaucoup, mais elle resta néanmoins expérimentale et ne fut pas poussée plus loin.

Ils eurent d'autres idées et procédèrent à d'autres tests, mais ceux-ci restèrent pour la plupart stériles et ne débouchèrent sur rien de très concret. A vrai dire, au cours des trois premiers mois de production, seule les capsules de Glenn mises au point par Lawlers permirent d'obtenir des plans complets ou pratiquement tels, tous étant obtenus à l'aide de prises de vues par télécommande. Pendant ce temps-là, Kaufman était empêtré dans les tâches relevant purement de la production et il était impossible de mettre la main sur lui. Les problèmes de communication devaient aggraver les autres, et en particulier le mécontentement qu'inspiraient à Kaufman les images réalisées à l'aide de la commande à distance.

«C'est alors que Gary entreprit de régler le problème des effets spéciaux en faisant ce qu'il aurait dû faire depuis le début: embaucher les meilleurs spécialistes de la question», devait nous dire Kaufman. «Sauf que ce fut sa première erreur. Il n'est pas rare que l'on se laisse entraîner à écouter les professionnels au point de renoncer aux aspects artistiques de la chose: ils ont leur méthode et ils s'y tiennent, un point c'est tout. Nous avions pratiquement la même façon de voir, lui et moi, mais il s'est peu à peu retrouvé prisonnier de ce raffinement technologique dont je m'étais toujours méfié: je ne croyais pas aux vertus du contrôle numérique et des caméras téléguidées pour ce film bien précis parce que le résultat a une touche bien particulière qui ne pouvait qu'être néfaste. Les produits obtenus par la Lucasfilm et l'ILM représentent le fin du fin en matière de prises de vues commandées, et pourtant les vaisseaux donnent toujours une impression de légèreté — qui convient, certes, à un film fantastique, mais dont je ne pouvais pas me satisfaire pour le mien; les vrais avions ne se comportent pas comme ça, ils donnent une impression de pesanteur, et voilà tout.»

Les communications ne s'amélioraient pas, par suite des difficultés rencontrées par Kaufman lors des prises de vues mettant en jeu des acteurs, la tension se mit à monter: «Ce n'était pas rose tous les jours», se remémore Green. «Nous faisions tout ce que nous pouvions, mais le travail n'avançait pas assez vite. A ce moment-là, Phil avait disparu pendant près de six semaines. Il travaillait seize heures par jour; nous lui faisions parvenir nos petits bouts de pellicule dans l'espoir qu'il aurait le temps de nous dire ce qu'il en pensait. Nous étions pris dans une tourmente, dans l'œil du typhon! Nos premiers plans de John Glenn dans l'espace étaient tout simplement somptueux, très statiques, tout à fait du niveau de *2001;* seulement Phil avait décidé — et, en fin de compte, je lui donne raison — que ce n'était pas ce genre d'images qu'il voulait. Les nôtres étaient trop majestueuses; il recherchait quelque chose de moins raffiné...

Ils devaient s'en expliquer lors de l'une des visites de Gutierrez sur le plateau. «Nous avons vraiment mis cartes sur table», nous explique Kaufman. «C'était un dimanche matin, dans le désert; à ce moment-là, il fallait vingt-cinq ou quarante personnes rien que pour la manipulation de la machinerie; c'était vraiment mons-

trueux, et très prématuré, en plus de ça. Nous avions été dépassés par la machine et nous avons décidé de fermer le théâtre des opérations jusqu'à mon retour.»

Ce «dimanche noir», ainsi qu'on devait bientôt l'appeler à l'USFX, se révéla par la suite être un moment important pour l'équipe chargée des effets spéciaux; il marquait en effet un tournant dans l'orientation du film. Ce n'en fut pas moins une période difficile à vivre pour les individus concernés. «Nous sommes allés ensemble, Gary et moi, rencontrer Bob Chartoff et Paul Maslansky de la Ladd Company», nous dit Whitney Green. «Nous nous sommes assis autour d'une table et j'ai commencé à leur lire une suite de chiffres tous plus sinistres les uns que les autres. Le budget croissait et embellissait, mais s'il y avait une chose qui faisait défaut, c'était bien les résultats... Que les chiffres grimpent, quand il y a de belles images à montrer, ce n'est pas grave; mais dans notre cas il en allait tout autrement. Ou plutôt, ce qu'il y avait d'ironique, c'est que nos images étaient *trop* belles, justement. Le moment où il a fallu retrouver l'équipe qui s'était donné tant de mal pour y arriver, n'a pas été facile à vivre, mais je crois que tout le monde a fini par comprendre. Nous étions tous extrêmement frustrés.»

Gutierrez fut presque soulagé de devoir prendre l'initiative de la fermeture Il n'était pas le moins frustré par la lenteur de leur progrès. «Je me rappelle avoir eu la révélation pendant le vol de retour; tout d'un coup, j'ai compris ce qu'il fallait que nous fassions. Avant de me dire au revoir, Phil m'a réellement beaucoup stimulé; il m'a exhorté à renoncer à la plupart de mes idées préconçues, à me fier à mon instinct et à oublier ce qui passe aujourd'hui pour l'approche le plus classique: le contrôle à distance. Je me suis retrouvé en train d'imaginer toutes sortes de possibilités auxquelles j'avais bien songé, mais dont j'avais été détourné. Je me sentais maintenant libre de les mettre à l'épreuve: Phil me faisait confiance au point de m'encourager à faire preuve de folie. Il avait bien insisté plusieurs fois là-dessus.»

L'USFX connut un hiatus, un passage à vide. Il y a eut un dégraissage sérieux dans les effectifs et plusieurs vétérans préférèrent se reporter sur d'autres projets. Par suite de l'indisponibilité de Whitney Green, c'est Richard Kerrigan, le coordinateur de production, qui devint directeur de production. Mile Lawler ayant également décidé de s'intéresser plutôt à d'autres produits cinématographiques, un assistant opérateur, John Fante, fut bombardé à sa place. Avec une équipe réduite à un chef opérateur, un assistant, un technicien de plateau, quelques grouillots de service, une secrétaire et un monteur, Gutierrez avait les coudées franches pour tenter quelques expériences et mettre à l'épreuve certaines idées qui passaient jusque-là pour irréalisables. Avant toute chose, il fit mouler un gros X-1 en mousse de polyuréthane — rigide, donc, et manipulable sans trop de casse. Il fit ensuite installer un rail de travelling de vingt-cinq mètres de long en diagonale dans le studio principal.

Sa première expérience consista à accrocher les modèles réduits d'avions et d'engins de toutes sortes de façons différentes afin d'obtenir des mouvements excentriques, similaires à ceux de la chute libre: ou bien il les suspendait au plafond au bout d'un élastique, ou bien il faisait appel à un système élaboré de poulies et de contrepoids. Les maquettes étaient ensuite filmées à l'aide d'une caméra à main de type Eyemo, fournie par John Fante. L'Eyemo, une petite caméra 35mm surtout utilisée pendant la guerre à la façon d'un fusil à lunette, sert maintenant essentiellement dans les cas graves: rembourée de partout, emprisonnée dans un carénage qui lui donne à peu près la forme d'un ballon de rugby, elle est d'un maniement très souple. Son Eyemo à la main, Fante expérimenta toute une succession d'approche et de prises de vues rien moins que conventionnelles: en fauteuil roulant à des vitesses variables, en courant autour et en renversant la caméra pour obtenir des angles de prise de vue insolite et propres à désorienter le spectateur.

Grâce au film négatif noir et blanc RAR («Rapid Access and Recovery», littéralement «à disponibilité rapide»), développable en quinze minutes, Gutierrez pouvait juger promptement de la valeur de ses expériences. «Au départ, nous sous sommes efforcés de déterminer les mouvements qui convenaient. La solution à tous les problèmes de communication avec Kaufman devait se révéler être le film RAR. Il lui permettait de toucher du doigt les différentes approches que nous avions expérimenté et de choisir celle qu'il voulait; et puis avec le RAR, nous pouvions voir immédiatement à quoi notre image finale allait ressembler, parce que sur ce film négatif, les appareils ressortaient en noir sur fond blanc, de sorte que nous pouvions facilement les combiner avec un fond de ciel de notre choix. Nous avons perdu beaucoup de temps sur des plans très sophistiqués qui n'avaient rien donné; nous obtenions enfin des images dont l'allure générale nous convenait. Et comme nous n'en étions qu'au stade de l'esquise, nous nous sentions plus libre d'en disposer à notre gré.

«Nous avons été jusqu'à essayer de suspendre un NF-104 sous des ballons gonflés de l'hélium et de le promener dans tout le studio; ce qui n'était pas mal, mais nous avons abandonné l'idée au bout de quelques jours. Nous pensions y revenir l'année suivante, peut-être, mais pas pour le moment. J'ai même fait monter un NF-104 sur le toit du bâtiment — pour profiter d'un vaste ciel qui s'étendait jusqu'à l'horizon — et je l'ai accroché sous un chariot coulissant le long d'un câble de funambule. Juste pour voir, nous avons aussi filmé un NF-104 en pleine lumière sur fond de velours noir, l'appareil traversant tout le champ de la caméra. Je suis alors sorti et j'ai superposé à cette image un panoramique sur le ciel bleu — juste dans la direction du soleil. Deux expériences très intéressantes et qui devaient nous donner d'autres idées.»

En plus de ces essais, Gutierrez explora aussi rapidement les perpectives offertes par les techniques d'écran bleu mises au point par l'Apogée pour les effets spéciaux de *Firefox*, «plus par curiosité que pour autre chose, et puis nous nous sommes vite rendu compte que cela impliquait des essais et des contrôles que nous n'avions absolument pas le temps de mettre en œuvre. Ce qu'il nous fallait, c'était des méthodes susceptibles d'être utilisées pour de nombreuses séquences différentes; et par ailleurs, comme Phil n'appréciait pas l'aspect des images obtenues par contrôle numérique, nous n'avions pas l'impression que cela lui plairait non plus.»

Les prises de vues de la première équipe prirent officiellement fin le 12juin, et Kaufman réintégra ses bureaux de San Francisco après deux semaines de congé, pour attaquer la post-production et veiller aux problèmes posés par les effets spéciaux. Il était satisfait de certains des plans obtenus grâce au RAR, mais également résolu à explorer davantage les possibilités offertes par l'USFX. Traversant la rue, il alla rendre visite à l'USFX avec Jordan Belson, le cinéaste Caleb Deschanel et Geoffrey Kirland, le directeur artistique, afin de faire un tour complet des perspectives ouvertes par le système de commande à distance et d'en déduire ce qu'il pouvait précisément en attendre.

«Ce que nous avions vu jusque-là ne nous convenait pas, et nous étions venus pour tenter d'en tirer quelque chose», nous explique Kaufman. «Nous voulions en avoir le cœur net et décider une fois pour toute si c'était une approche envisageable ou non pour nous. Caleb a passé beaucoup plus de temps que moi à essayer d'obtenir des mouvements erratiques, désordonnés, pour donner toutes ses chances au procédé. Il a en particulier tenté de programmer des trajectoires pour l'X-1, mais rien de ce qu'il a pu me montrer ne me satisfaisait; ça n'avait jamais l'air vraisemblable. La seule façon d'obtenir quelque chose par ce système aurait consisté à programmer les mouvements les plus complexes, et ça prenait vraiment trop de temps. Je ressentais profondément le besoin d'une solution plus directe. Nous avons encore essayé de nous battre avec cette technologie après cette fameuse semaine, mais nous ne devions pas tarder à l'abandonner radicalement pour les séquences de vol.»



L'U.S. Air Force accueille Gus Trissom, le second Américain dans l'espace (21 juillet 1961). De gche à dte : Fred Ward (Gus Grissom), John P. Ryan Et Veronica Cartwright (Betty Grissom).

Gutierrez, quant à lui, poursuivait ses expériences avec le film RAR qui lui permettait de tourner rapidement des séquences-test et d'obtenir la réaction de Kaufman dans un délai très court. Cette méthode donnait par la même occasion du métrage à monter au service concerné. De tous les essais réalisés pendant ce «hiatus», les plus prometteurs semblaient être ceux obtenus par Fante lorsqu'il courait vers les modèles réduits, ou s'en éloignait au conraire. Gutierrez y voyait l'indice d'une direction dans laquelle s'engager plus à fond : «Les idées ne donnent pas toutes de bons résultats», devait-il affirmer, «mais dans une expérience, il y a toujours quelque chose à retirer: une nouvelle idée, ou l'indication d'une voie différente. Pour moi, cette période entre parenthèses a vraiment été l'occasion de me livrer à une pure et simple expérimentation, et de mesurer à quel point tout ce qui compte, c'est si l'idée qu'on vient d'avoir marche ou pas, aussi idiote qu'elle puisse paraître.»

La période «entre parenthèses» en question devait durer près de six semaines, à l'issue desquelles Kaufman se retrouva à la base de l'Air Force de Hamilton, en août,





Dennis Quaid (Gordon « Gordo » Cooper), pilote d'essai à la base d'Edwards, devint ensuite l'un des Sept du projet Mercury.

pour effectuer les prises de vues destinées à la rétro-projection. L'équipe de tournage disposa diverses répliques de cockpits et d'intérieurs de capsules dans un hangard abandonné, après quoi l'USFX passa trois ou quatre semaines à les doter de fonds convenant aux séquences de vol de Alan Shepard, John Glenn, Gordon Cooper ou Yeager — parmi lesquels les flammes requises par la rentrée de Glenn.

«Il nous fallut combiner nos effets spéciaux, qui étaient essentiellement obtenus à l'aide d'azote teinté en orange, à ceux de Jordan Belson», observait Gutierrez. «Les siens ressemblaient peut-être moins à des flammes, mais ils étaient très lumineux, et les deux combinés produisaient un résultat très intéressant: comme un voile de feu dans le lointain. Nous avons aussi réitéré quelques expériences pyrotechniques, en commençant par les étincelles très discrètes qui passaient devant son hublot, et nous avons fini par faire sauter des morceaux entiers de l'écran thermique. Nous avons utilisé un peu de tout, jusqu'à des blocs de magnésium et d'autres métaux fournis par Dave Piere.»

Parmi les autres effets recréés pour les besoins de la transparence se trouvait un lever de lune vu de l'espace. Reconstituée à partir de photos de la NASA, l'image fut au départ imaginée par la directrice artistique de l'USFX, Jena Holman. Le plus difficile à restituer devait être l'apparent applatissement de la lune au moment où elle disparaît derrière l'horizon terrestre: «Nous avons essayé de rendre cet effet d'optique par une quantité de moyen différents», raconte Jena Holman, «avant de placer une peinture sur verre représentant la limite de l'atmosphère terrestre si près de l'objectif de la caméra qu'elle en était floue; puis nous avons collé une photo détourée de la lune sur un fond de velours noir dont la base était enroulée sur un rouleau cylindrique, comme un rideau à enrouleur. Pour faire la prise de vue, nous avons lentement incliné la caméra vers l'arrière pour décadrer l'«atmosphère» tout en tirant doucement vers le bas le «rideau» de velours noir sur lequel était collée la lune qui, épousant la forme du cylindre,



Barbara Hershey (« L'emprise ») incarne l'intrépide et sexy femme de Chuck Yeager.

donnait l'impression de s'applatir, exactement comme dans les documents de la NASA.»

La technique de la rétro-projection devait se révéler fructueuse pour le nouveau départ pris par l'USFX, mais Gutierrez et son équipe durent attendre d'en être venus à bout pour s'attaquer à nouveau à leurs problèmes de simulation de vols et autres rentrées dans l'atmosphère. Ils entraient réellement dans une phase d'expérimentation: de la même façon exactement que Yeager avait franchi les limites de la vitesse atteinte dans l'atmosphère en violant la frontière connue sous le nom de «mur du son», l'USFX mit à son tour à l'épreuve les technologies acceptées dans le domaine des effets spéciaux, tirant les leçons de leurs erreurs et surtout, comme le leur avait si souvent répété Kaufman, «en apprenant à se laisser aller à la folie.»

Ainsi qu'il l'avait fait près de neuf mois plus tôt, Gutierrez décida de repartir de la rentrée de Glenn dans l'atmosphère et s'efforça de filmer des gros plans de la capsule au moment où son écran thermique commence à chauffer et les plaques de blindage à se déliter. Là encore, l'azote liquide joua un grand rôle, même si la mise en place des prises de vues ne fut pas toujours aisée, ainsi que le chef opérateur John Fante nous le raconte bien volontiers: «C'était l'installation qui prenait le plus de temps. Pour filmer la rentrée dans l'atmosphère, nous étions obligés de placer un miroir argenté en forme de demi-lune juste en face de la caméra pour éclairer par réfraction le matériau fluorescent fixé au fond de la capsule; il fallait ensuite installer des réservoirs d'alcool méthylique mélangé à de la nitrocellulose devant l'objectif mais hors champ, de sorte que, lorsqu'on y mettait le feu, l'air chauffé provoque une distorsion de l'image. Ce n'est qu'après tout cela que nous nous occupions de l'azote liquide...». Au cours de la prise de vue, l'azote était en effet aspiré à l'intérieur de la capsule et injecté par les pores du matériau dans lequel était sculpté l'écran thermique; le gaz était ensuite dirigé vers le nez de l'engin à l'aide des ventilateurs dûment équipés de pailles, comme on l'a vu, ce qui produisait tout autour de la capsule un effet comparable à la queue d'une comète.

«Nous avons passé des journées entière à nous escrimer sur des plans qui devraient, lors du montage définitif, se réduire à quelques secondes à peine. Plus d'une fois, nous nous sommes retrouvés dans une impasse; et le plus clair de notre temps, nous l'aurons passé en recherches et en études — c'est-à-dire, pour l'essentiel, à tout essayer et n'importe quoi. Il nous arrivait de revenir à une technique bien connue à laquelle nous avions déjà renoncé et de l'approcher d'une façon nouvelle qui donnait quelque chose de différent.»

De toutes ces tentatives devaient résulter certains plans particulièrement réussis et que Kaufman accueillit avec enthousiasme, mais les effets ne se firent pas toujours sentir aussi vite que les membres de l'équipe l'auraient désiré; en fait, ils furent souvent confrontés à des difficultés imprévues. «Parmi nos nombreuses tentatives, nous avons notamment essayé de recouvrir la base de la capsule de mousse de polyuréthane et d'injecter l'azote liquide au travers, de sorte qu'on ait l'impression qu'elle brûlait dans des flammes orangées. Seulement ça n'a pas marché comme prévu. Nous avons ensuite tenté de mettre de la mousse à raser sur la mousse de polyuréthane et de souffler au travers avec de l'air comprimé. Résultat: on aurait dit qu'on soufflait dans de la mousse à raser, et c'est tout!»

Le responsable de l'atelier de confection des maquettes devait nous raconter certaines autres solutions envisagées: «A un moment donné, nous avions imaginé de couler un écran thermique en mercure et de le maintenir dans l'azote liquide jusqu'au moment du tournage; nous devions alors le ramener lentement à la température ambiante devant les ventilateurs: notre grande idée était que, sous l'éclairage approprié, le mercure retournant à l'état liquide ressemblerait à du métal en fusion. Nous ne disposions pas à ce moment-là du moule nécessaire à

l'opération, mais nous avions sérieusement envisagé cette solution. Nous avions calculé qu'il nous faudrait une vingtaine ou une trentaine de kilos de mercure. Nous n'étions pas allés jusqu'à mesurer les problèmes posés par la manipulation du mercure — sans parler de sa toxicité! Le seul moule alors en notre possession avait été conçu pour de la glace, de la crème glacée ou de l'entremet Francorusse, enfin, n'importe quelle substance censée tomber en morceaux et se désintégrer comm un authentique écran thermique.»

«Je n'ai jamais eu affaire au mercure ni à la crème à la vanille», répondit, avec un sourire, Gutierrez, «mais nous avons beaucoup parlé de mouler un écran thermique en glace, de l'éclairer avec des filtres oranges et d'en filmer la fonte image par image. Seulement ce n'est pas allé très loin non plus. En fait, pour tout vous dire, plus ça allait et plus nous avions d'idées bizarres. Voilà ce qui arrive quand on pense trop à des choses comme ça; on ne sait plus jusqu'où on peut aller trop loin.»

De toute les techniques auxquelles ils firent appel, l'azote liquide et le filtre orange devaient se révéler les plus utiles. Il faut dire qu'ils furent mis à toutes les sauces: l'azote était livré en bouteilles à haute et basse pression, de sorte qu'il était plus facile d'en diriger le jet que de contrôler les flux de neige carbonique ou de tout autre fluide. Un inconvénient, toutefois: il faisait geler tous les matériaux utilisés ce qui les rendait très sensibles aux chocs... La réponse immédiate semblait être de mouler les capsules dans du plâtre, seulement voilà: lorsqu'on y fixait d'autres matériaux, ceux-ci avaient une fâcheuse tendance à se contracter sous l'effet du froid, et, pour finir, à se séparer de leur support de plâtre. Pourtant, quels que soient les problèmes posés par l'azote liquide, ce devait être un élément important de la solution aux gros plans de la rentrée de Glenn et aux plans de nuages lors des prises de vues rapprochées des avions.

Après avoir passé un temps considérable à tester différents systèmes de suspension à base de fils, Gutierrez parvint à mettre au point une technique de prise de vue des-dits avions en studio qui restituait parfaitement l'allure authentique exigée par Kaufman. Cette méthode, qui mettait en œuvre l'azote liquide, des fonds peints et des mouvements de caméra inspirés des essais faits lors de leurs semaines «entre parenthèses», reprenait en fait l'ensemble des idées qu'ils avaient pu avoir au cours des derniers mois.

«Nous disposions l'X-1 suivant un angle inquiétant et nous l'éclairions à l'aide d'un projecteur de 10KW», récapitule Gutierrez. «Il fallait ensuite aligner des batteries de six ou huit ventilateurs dirigés vers le nez de l'appareil et actionnés par des assistants munis de bouts de carton destinés à orienter le flux d'air. En utilisant le truc du tube de carton et des pailles que Mike Lawler et Gary Platek avaient mis au point pour nous permettre d'obtenir un jet d'azote linéaire, net, dépourvu de turbulences, nous nous sommes rendu compte que nous pouvions aussi interrompre le flux et fabriquer de petits nuages qui traversaient l'image en restant groupés avant de disparaître. Résultat: on a vraiment l'impression de voir un avion entrer à toute vitesse dans un champ de nuages avant d'en ressortir. De la même manière, nous avons appris à diriger le jet d'azote entre la caméra et l'avion, qui semble ainsi disparaître occassionnellement derrière les nuages. Il nous est aussi arrivé de temps en temps de projeter le gaz à 45 degrés sur une feuille de bristrol d'où il repartait sous forme de voile imperceptible mais de soixante centimètres ou d'un mètre de largeur. Ce voile brumeux disposé dans l'axe de la trajectoire de l'appareil évoque irrésistiblement la perturbation causée par le passage d'un avion. Toujours éclairés par derrière, les nuages provoqués par la condensation de la vapeur d'eau au contact de l'azote apparaissent alors en blanc, et très lumineux.»

Si les avions donnent si bien l'impression de se déplacer sur un fond de ciel nuageux, c'est aussi que les peintures de Jena Holman qui garnissaient les fonds étaient elles-mêmes en mouvement. «Les peintures représentaient la plupart du temps un vaste coin de ciel», poursuit Gutierrez, «parfois orné de nuages distants réalisés à la craie. L'avantage de la craie, c'est qu'on pouvait l'effacer facilement avec un chiffon mouillé et recommencer autrement sans perdre de temps. Le fond était fixé sur des rails, de sorte qu'on pouvait le déplacer latéralement sans laisser deviner la distance qui le déparait de la maquette. Qu'un nuage censé s'en trouver à cinquante kilomètres se déplace trop rapidement par rapport à un avion, et vous savez tout de suite qu'il y a quelque chose qui ne va pas. Pour compenser cette impression, il nous arrivait de déplacer le fond à la même vitesse que la caméra, de sorte que les nuages éloignés paraissent rester à la même place. Pour ajouter encore au réalisme de la prise vues, nous faisions bouger l'avions, piquer du nez, rouler et tanguer. Et nous tenions souvent la caméra à la main comme si la photo était réalisée à partir d'un autre appareil.»

Pour reproduire les mouvements saccadés et les vibrations d'un avion approchant le mur du son, les opérateurs de l'USFX essayèrent tout d'abord de secouer la caméra à la main, mais ils ne tardèrent pas à trouver cela fort incommode: «Je ne sentais plus mes bras à force de gigoter avec l'appareil», devait nous dire Rick Fichter, qui entra à l'USFX après la fin de la prise de vue des rétro-projections. «Nous avons ensuite essayé d'y fixer un moteur, mais le résultat était par trop

Ci-dessous : Kim Stanley (Pancho Barnes) et Sam Shepard (Chuck Yeager) trinquent le verre de l'amitié dans une auberge restée célèbre... Au-dessus : les 7 du programme Mercury, posant devant la capsule qui les emmenera dans l'espace.



imprévisible, sans compter que nous voulions une vibration d'une amplitude moindre. Un beau jour, Gary nous a ramené une vibromasseur Panasonic à vitesse variable. Tout le monde était mort de rire, bien sûr, et je vous laisse imaginer les plaisanteries que ça a pu nous inspirer; et puis tout le monde a voulu l'essayer, évidemment. Nous avons fini par le fixer au téléobjectif, et nous y avons branché un rhéostat pour maîtriser le mouvement.»

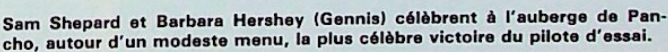
En dehors de l'X-1 en train de se cabrer, l'USFX avait la responsabilité des gros plan de l'X-1A échappant au contrôle et tombant en vis de pressoir après que Yeager ait atteint Mach 2,5. Là encore, l'azote liquide et les fonds peints furent mis à contribution, mais l'amplitude des vibrations devait être sensiblement accrue. Les peintures du fond furent montées sur un dispositif qui leur permettait de tourner selon un angle de 360 degrés pendant que le modèle réduit gagnait en mobilité: l'USFX conçut et réalisa rien que pour lui un système d'accrochage baptisé Bronco Mount — littéralement «Cheval sauvage» — comme la monture mécanique de *Urban Cowboy*. Le cheval mécanique en question consistait en une petite cage dans laquelle on installait un assistant qui, accroupi sous la maquette, pouvait l'incliner suivant les trois axes orthogonaux, tandis que le dispositif entier tournait autour. Pour ajouter encore à l'impression de déséquilibre, Rick Fichter fit munir une Eyemo d'un moteur à commande électronique: «Disons en gros que je faisais tourner la caméra dans ma main pendant que je regardais dans le viseur. De temps en temps, nous y adaptions un zoom Nikon 50-300 que nous actionnions tout en faisant tourner simultanément le fond peint, la maquette et la caméra. Pour conserver une sorte d'axe de référence, nous faisions jaillir un flux d'azote rectiligne dans l'image. Nous avons obtenu ainsi des plans de la chute d'un incroyable réalisme, mais sur lesquels nous avons passé un temps fou, tellement il fallait, justement, qu'ils donnent cette impression de folie.»

Toutes les prises de vues réalisées en studio ne devaient pas offrir cette apparence de hasard, et notamment ce plan qui montre l'I-1 tombant d'un vaisseau-mère, le B-29. «Nous voulions retrouver la même impression que celle que nous avions eue en visionnant des documentaires filmés à partir d'un autre avion», nous explique Gutierrez. «Pour cela, nous avons retiré la verrière du cockpit du X-1 grandeur nature préalablement utilisé pour filmer les gros plans et nous l'avons fixée afin de pouvoir filmer au travers — comme de l'intérieur du poste de pilotage. Nous avons même poussé le raffinement jusqu'à installer un casque dedans, que nous déplacions en cours de tournage pour provoquer des reflets sur la verrière, comme si l'opérateur essayait de suivre l'action. Nous avons ensuite fabriqué des nuages d'azote liquide, de sorte que nous avions un gros X-1 à mi-distance et un petit B-29 derrière, à l'arrière-plan, en perspective forcée, le tout sur une peinture qui défilait lentement vers l'arrière. Cette technique a donné d'excellents résultats pour deux plans que l'on retrouve dans le montage définitif: l'un avec l'X-1 encore solidaire du B-29 — il s'agissait dans ce cas de la petite maquette de l'X-1 — et l'autre dans lequel on voit l'X-1 juste après la libération, avant la mise à feu.»

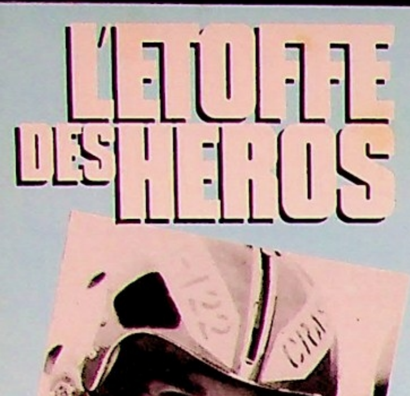
La plupart des maquettes d'avions filmées en studio furent prises au téléobjectif et non pas au grand angle, contrairement à l'habitude: «On a toujours tendance à photographier les modèles réduits au grand angle, pour qu'ils aient l'air plus gros», devait nous confirmer Gutierrez, «mais nous avons vite compris que même avec un 35 et à dix pas, l'appareil était encore trop près. D'après les films que nous avons visionnés, il apparaît à l'évidence que l'appareil qui filme n'arrive jamais à se rapprocher à ce point de l'objet qu'il veut photographier; l'angle de prise de vue a donc quelque chose d'artificiel. Et même si le public ne peut pas dire exactement ce qui cloche, il est évident qu'il sent immédiatement que quelque chose ne va pas. Le téléobjectif apporte de l'authenticité aux prises de vues. En faisant en plus usage des braseros pour créer un rideau d'air chaud entre les modèles réduits et la caméra, et de gros filtres de nuages, nous nous sommes rendu compte que nous obtenions des images parfaitement comparables à celles que nous avions pu observer sur des documents de photographie aérienne.»

Bien que les gros plans de la capsule et des avions tournés en studio aient été pour la plupart satisfaisants, Kaufman avait toujours l'impression qu'il y manquait quelque chose. Sous son impulsion, l'USFX devait passer la vitesse supérieure et faire un pas de géant dans l'histoire des effets spéciaux. «Nous avions réussi à obtenir des plans très encourageants», rappelle Gutierrez, «mais le montage requérait des plans de plus en plus longs. Nous travaillions sur les séquences de vol et de la rentrée dans l'atmosphère, qui nous posaient d'ailleurs le même problème: les gros plans étaient tout à fait correct dans leur contexte limité, alors que les plans d'ensemble réalisés de la même façon avaient quelque chose de figé et d'artificiel. Pour la rentrée de Glenn, en particulier, nous avions du mal à obtenir une perspective et une apparence naturelles. Nous avons visionné des films des véritables rentrées dans l'atmosphère des capsules Mercury et de missions plus récentes, tournés par la NASA à l'aide d'une caméra commandée par radar. Les capsules donnaient toujours l'impression de s'être échappées d'un feu d'artifice, avec leurs traînes de flammes sifflantes et crachotantes. Pendant que nous regardions ces images, Phil ne cessait de nous demander si nous ne pourrions pas lui donner *ça*: des images brutes, non raffinées, comme on en voit tous les jours.»

Cette nuit-là, Gutierrez repensa aux essais pyrotechniques effectués au cours de leurs tous premiers mois d'expérimentation, et il décida, avec Rick Fichter, de tenter le coup une nouvelle fois. «Il nous restait encore quelques moulages de substance pyrogène», nous raconte-t-il, «aussi en fixames -nous un sous l'une des petites capsules de trente centimètres qui nous servait lors des réunions de travail. Nous l'avons simplement planté avec un clou, puis nous avons accroché la capsule au bout d'une baguette de bois, nous l'avons allumée à l'aide d'un feu de bengale et nous avons flanqué le tout par la fenêtre du troisième.» Filmé en accéléré, le tout devait ouvrir une voie nouvelle à la recherche en effets spéciaux: pour aussi peu sophistiqué que puisse être l'expérience, elle n'en contribua pas moins à fournir des images parfaitement convaincantes et débarrassées des contraintes de la prise de vue télécommandée. «Quand Phil a vu le bout d'essai, le lendemain, ce fut l'extase: pour la première fois, ces images de la capsule recélaient l'authenticité voulue, faite d'une indéfinissable impression de danger et d'excentricité. Nous avons fini par filmer la rentrée de la même façon, mais en contrôlant un peu plus la chute de la capsule, de sorte qu'elle ne se retourne pas au cours de sa trajectoire. Nous avons tourné la scène de nuit, dans un parking en plein milieu de la ville, avec une capsule en aluminium suspendue à un fil de fer accroché d'un côté à 25mètres de hauteur à la nacelle d'une échelle de pompiers, et dont l'autre bout était fixé par terre à une trentaine de mètres de là. Dave Pier et Thaine Morris nous avaient mis au point une nouvelle mixture pyrotechnique, et nous tournâmes la scène sous plusieurs angles différents et à des vitesse variées. Le jour de notre découverte, nous avions vraiment eu une idée de génie ! »


Sam Shepard et Barbara Hershey (Gennis) célèbrent à l'auberge de Pancho, autour d'un modeste menu, la plus célèbre victoire du pilote d'essai.





Vers la même époque. Kaufman s'acharnait également à donner un aspect différent aux séquences de vol: «J'avais le sentiment que même les prises de vues réalisées en direct avec l'azote ne nous emmèneraient pas assez loin. Un soir, en rentrant chez moi, j'étais sur une petite bretelle de l'autoroute qui va vers le centre de San Francisco quand j'ai remarqué tout le ciel qu'il y avait dans l'image, et un petit avion dans le lointain. Le lendemain, avec Gary et ses opérateurs, nous avons commencé à ressortir de vieux films d'aviation qui montraient parfaitement le vol saccadé et erratique de certains engins; nous avons aussi visionné des films comme *Breaking the Sound Barrier*, et nous avons compris à quel point cette vision effrayante, cette perspective, faisaient défaut à nos images: il fallait qu'on sente à quel point le pilote pouvait être isolé dans l'immensité à bord de son appareil, comment, alors qu'il tentait d'établir un nouveau record, il devait se sentir seul au milieu de ce grand ciel. Jamais on n'y arriverait en studio et avec des prises de vues télécommandées.»

Une semaine après l'affaire de la capsule, Gutierrez étendait sa découverte en jetant des maquettes d'avion par la fenêtre... «Gary a commencé à lancer le NF-104, puis le petit X-1 et l'X-1A ont suivi», nous raconte Rick Fichter qui se trouvait endessous, sa caméra braquée sur le ciel. «Il les jetait par la fenêtre les uns après les autres et me demandait en hurlant quelle taille ils avaient dans le champ. Je ne pouvais que lui répondre qu'ils étaient horriblement minuscules et que je n'avais pas le temps de faire le point qu'ils étaient déjà décadrés, et qu'est-ce que je vois? Gary qui réapparaît avec la maquette modèle géant du X-A1, et qui me demande si ça irait... Pas une seconde je n'ai pensé qu'il parlait sérieusement; je me suis dit qu'il ne pouvait pas être cinglé à ce point: s'il démolissait la maquette, c'est nous qui allions nous retrouver sur le pavé!»

Seulement Gutierrez *était* cinglé à ce point-là, et il parlait tout à fait sérieusement: «Nous disposions de deux grandes maquettes de l'X-1A, une munie d'une armature très lourde, destinée à la télécommande, et l'autre remplie de mousse, mais très détaillée et soigneusement peinte. C'est cette dernière que j'ai utilisée, et j'ai eu du mal à la faire passer par la fenêtre, tellement elle était grande! J'avais fait mettre une bande de fumeurs en rang d'oignon entre la caméra et l'avion en chute libre, et ils crachaient de la fumée pour faire l'atmosphère... J'ai lancé le modèle réduit pas si réduit que ça quatre fois sans le casser! Quand il a vu les ruches, Phil était aux anges: enfin des images qui lui paraissaient authentiques! Pour moi, c'était très exaltant, et c'est l'un de mes meilleurs souvenirs de tout le tournage! Voilà, avec la rentrée de la capsule de Glenn, un autre exemple d'une approche inhabituelle et dont le résultat devait se révéler positif. Quant à Phil, s'il était aussi excité, c'est ausi parce qu'il trouvait romantique au plus haut point l'idée qu'on pouvait faire des effets spéciaux aussi rustiques et qui marchent! A partir de ce moment-là, la satisfaction qu'il éprouvait à la vision d'un plan était inversement proportionnelle à la sophistication des moyens mis en œuvre. En gros, je dirais que plus nous nous y prenions d'une façon fruste et plus ça lui plaisait!».

Une fois ce principe établi, plusieurs modes opératoires furent mis au point concernant la manipulation des différents appareils et les plans dans lesquels ils devaient apparaître. Par exemple, la séquence dans laquelle on voit l'X-1A s'abîmer en tourbillonnant vers un désert implacable fut tournée en projetant un modèle réduit par la fenêtre et en le filmant par en-dessus, comme il tombait vers une gigantesque toile peinte de douze mètres par vingt réalisée par Jena Holman. Gutierrez ayant manifesté l'intention de filmer le NF-104 en train de décrire une courbe dans le ciel, Fichter et son assistant Peter Hadres mirent au point un grand arc constitué de rails coulissants en aluminium et de cathéters en nylon qui devaient permettre de lancer les maquettes à partir de la rue.

Quant à ces maquettes, justement, mises à toutes les sauces des techniques différentes, elles subirent, pour finir, les traitements les plus sévères: «Tout le monde, au studio, était désolé pour moi quand les modèles réduits cassaient», rappelle Earle Murphy.

«Et je dois admettre qu'au départ, ça me faisait de la peine de les voir lancer par la fenêtre et aller s'écraser par terre alors que je m'étais tellement escrimé dessus! Et puis, au bout d'un moment, je me suis pris au jeu; surtout après avoir vu les rushes: à partir de là, j'ai compris à quel point le résultat était excellent!»

«Nous sommes venus à bout de plus de soixante-dix NF-104», avoue Gutierrez. «Nous tournions depuis le trottoir; les avions étaient décochés au-dessus de notre tête. Les assistants arrivaient parfois à les attraper, mais pas toujours. Ils avaient un parachute de six mètres de diamètre avec lequel ils essayaient bien de les récupérer, mais ils étaient lé-

Les astronautes : Scott Glenn (Alan Shepard), Ed Harris (John Glenn), Dennis Quaid (Gordon « Gordo » Cooper), Fred Ward (Gus Grissom), Scott Paulin (Deke Slayton), Lance Henricksen (Wally Shirra) et Charles Frank (Scott Carpenter).



DISTRIBUTION : Chuck Yeager : SAM SHEPARD. **Alain Shepard :** SCOTT GLENN. **John Glenn :** ED HARRIS. **Gordon Cooper :** DENNIS QUAID. **Gus Grissom :** FRED WARD. **Glennis Yeager :** BARBARA HERSHEY. **Pancho Barnes :** KIM STANLEY. **Betty Grissom :** VERONICA CARTWRIGHT. **Trudy Cooper :** PAMELA REED. **Deke Slayton :** SCOTT PAULIN. **Scott Carpenter :** CHARLES FRANK. **Wally Schirra :** LANCE HENRIKSEN. **Lyndon B. Johnson :** DONALD MOFFAT. **Jack Ridley :** LEVON HELM. **Annie Glenn :** MARIE JO DESCHANEL. **Scott Crossfield :** SCOTT WILSON. **Louise Shepard :** KATHY BAKER. **Marge Slayton :** MICKEY CROCKER. **René Carpenter :** SUSAN KASE. **Jo Schirra :** MITTIE SMITH. **Le Pasteur :** ROYAL DANO. **L'Officier de liaison :** DAVID CLENNON. **Un Major de l'Air Force :** JIM HAYNIE. **Les deux recruteurs :** JEFF GOLDBLUM - HARRY SHEARER. **Le directeur scientifique :** SCOTT BEACH. **L'Infirmière Murch :** JANE DORNACKER. **Gonzales :** ANTHONY MUNOZ. **Le directeur du programme :** JOHN P. RYAN. **Un Reporter de Life :** DARRYL ENRIQUES. **Slick Goodlin :** WILLIAM RUSS. **Les journalistes :** CHRISTOPHER P. BEALE - RICHARD DUPELL - WILLIAM HALL - JOHN X. HEART - ED HOLMES - DREW LETCHWORTH - JACK

gers, et avec le vent, il arrivait qu'ils s'envolent pour de bon! Nous avions installé une équipe de sauvetage digne de *M.A.S.H.* sur le trottoir pour les réparer et puis il faut dire que nous étions servis par le fait qu'ils n'étaient pas bien gros dans l'image, de sorte qu'il n'était pas nécessaire qu'ils soient très détaillés. Nous les avions recouverts de papier aluminium afin qu'ils captent les reflets bleus du ciel, et ornés de décalcomanies. Lorsque nous eûmes atteint notre productivité maximum, nous les cassions plus vite que nous ne pouvions les réparer!»

Le lancement de l'X-1 à partir d'un B-29 fait partie des nombreuses prises de vues victorieusement réalisées sur le trottoir derrière l'USFX. Le B-29 avait été acheté dans un magasin de jouets et savamment bricolé pour comporter un compartiment lanceur de bombes et des moteurs à piles. Après les essais de rigueur destinés à déterminer la vitesse idoine à laquelle filmer les hélices en train de tourner, le bombardier fut suspendu à un petit chariot roulant à cinq mètres de hauteur. La scène fut tournée en fin d'après-midi; l'X-1 avait été placé sous le B-29, et le dispositif de fixation, muni d'une petite minuterie, qui devait déclencher le largage de l'X-1.

«Nous avions réglé la minuterie sur vingt secondes», raconte Gutierrez, «et quelqu'un, muni d'un chronomètre, appelait le compte à rebours. A dix secondes, l'opérateur mettait la caméra en marche à 96 images à la seconde et nous lancions un petit jet d'azote «pour faire l'atmosphère». La caméra partait d'en bas, elle panoramiquait vers le haut et elle bougeait de bas en haut pendant toute la prise, comme si celle-ci était faite à partir d'un autre avion. L'X-1 était largué au moment propice et tombait dans un parachute tendu en-dessous du champ de la caméra. Le plan ne dure pas longtemps dans le film, mais il fait beaucoup d'effet.»

«On voit les ficelles,» commente Fichter, «mais il y a aussi tant de nuages — des vrais plus les nôtres, sans compter le mouvement de l'appareil et le fond, que l'œil ne les remarque pas. On les voit quand on examine soigneusement l'image, mais si on ne les cherche pas, elles sont invisibles.»

Bien que les plans filmés dans la rue aient été parfaitement réussis, il y avait toujours des problèmes de perspectives: Gutierrez devait trouver la réponse de ce même troisième étage d'où il avait lancé le premier avion et les capsules qui le suivirent: une colline située à cinq kilomètres de là, dans le district de Bay View et qui surplombait Candlestick Park. A cet endroit, que la plupart des membres de l'équipe appelaient Hunter's Point (littéralement : « la pointe, le promontoire du chasseur»), se trouvait autrefois un vieil orphelinat, détruit pour faire place à des résidences modernes.

La construction des nouveaux bâtiments n'ayant pas commencé, le «Promontoire du chasseur» devait se révéler l'endroit rêvé pour le tournage.

«Au départ», remarque Gutierrez, «il nous fallut bien nous plier aux contraintes inhérentes au tournage en studio; ensuite une fois à l'extérieur, les ennuis commencèrent avec les fils électriques, les voitures et les bâtiments. Là, au moins, sur la colline, la vue était pratiquement dégagée jusqu'à l'horizon, nous pouvions installer des dizaines de mètres de câble en haut d'un élévateur et expédier nos modèles réduits le long de ces câbles. Notre première intention était de tourner là quelques plans que nous savions ne pouvoir obtenir nulle part ailleurs, mais nous nous sommes très vite rendus compte de toutes les possibilités qu'offrait cette colline.»

Les premières images filmés à Hunter's Point furent celles du NF-104 au moment où Yeager s'élève presque à la verticale dans l'atmosphère, dans une tentative pour pulvériser le record d'altitude à bord d'un engin piloté. La queue des modèles réduits fut lestée et on les attacha à des ballons gonflés à l'hélium, retrouvant ainsi les techniques expérimentées en studio par Gutierrez pendant ses semaines «entre parenthèses». Les fils furent pour la circonstance recouverts d'une substance spécifique, destinée à en atténuer l'éclat, de sorte qu'ils se confondent mieux avec le fond bleu du ciel. Parmi les autres scènes tournées là-haut, citons encore les plans de vol des X-1 et X-A1 accrochés à une nacelle, la caméra passant devant sur un rail de travelling. Là encore, des fumeurs furent réquisitionnés pour «faire les nuages»! Et pourtant... Si l'emplacement était idéal, il manquait encore quelque chose... Thaine Morris et Dave Pier devaient rapidement trouver la réponse: un vieux dispositif émetteur d'écran de fumée tel qu'on en montait sur les vedettes lance-torpilles pendant la guerre: «C'était un système de camouflage utilisé pendant la seconde Guerre mondiale», explique Morris. «Ça ne marcherait plus pour les bateaux d'aujourd'hui, à cause des radars, mais à l'époque, il y en avait deux à l'arrière de toutes les vedettes, et l'astuce consistait à foncer au milieu de la flotte japonaise en émettant de la fumée, à tourner un moment au milieu et à ressortir le plus vite



Les femmes des astronautes : Kathy Baker (Louise Shepard), Mary Jo Deschanel (Arrie Glenn), Pamela Reed (Trudy Cooper), Veronica Cartwright (Betty Grissom), Susan Kase (René Scott), Mickey Crocker (Marge Slayton) et Mittie Smith (Jo Shirra).

BRUNO TATE. **Le grand Ingénieur :** EDWARD ANHALT. **Une journaliste :** MARI APICK. **Dwight D. Eisenhover :** ROBERT BEER. **Eddie Hodges :** ERIK BERGMANN. **L'adjoint de Johnson :** JAMES M. BRADY. **Une journaliste de TV :** KATHERINE CONKLIN. **Une serveuse :** MAURREN COYNE. **Deux cadres de la Bell Aricraft :** TOM DAHLGREN - JOHN LION. **Sally Rand :** PEGGY DAVIS. **Henry Luce :** JOHN DEHNER. **Le Président de la commission d'enquête :** ROBERT ELROSS. **Un assistant scientifique :** DREW ESHELMAN. **Le présentateur du jeu télévisé :** ROBERT J. GEARY. **Le 1er pilote de X-1 :** MAJOR ROYCE GRONES. **Un aborigène :** DAVID GULPILIL. **Le conducteur australien :** ANTHQNY WALLACE. **La jeune veuve :** KAAREN LEE. **Deux filles à Cocoa Beach :** SANDY KRONEMEYER - FRANKIE DI. **Deux Texans :** MICHAEL PRITCHARD - ED CORBETT. **La jolie fille :** Q-LAN SHEPARD. **Deux astronautes-stagiaires :** MARK TODD - ALAN GEBHART. **Fred, le barman :** GENERAL CHUCK YEAGER. **Parachutistes-cascadeurs :** PHIL PASTUHOV - RANDE DELUCA - JOSEPH LEONARD SVEC - B.J. WORTH. **Pilottes-cascadeurs :** ARTHUR SCHOLL - CLAY LACY. **Cascades réglées par :** BUDDY JOE HOOKER.

possible. Au bout d'une demi-heure, quand le brouillard s'était dissipé, il n'y avait plus qu'à compter les navires ennemis coulés parce qu'ils s'étaient rentrés dedans. Ce dispositif émettait une fumée blanche, très dense, dans laquelle on n'y voyait pas à vingt centimètres.»

Il devait aussi émettre de magnifiques nuages qui s'élevaient à plusieurs dizaines de mètres au-dessus du sol où ils se stabilisaient en strates évoquant des formations de cumulo-nimbus, tout cela à partir de n'importe quelle substance huileuse. A Hunter's Point, ce furent les huiles minérales qui furent employées, parce qu'elles ne sont pas toxiques et qu'elles produisent des nuages plus blancs. Morris mettait l'appareil en marche pendant quarante-cinq secondes et attendait plusieurs minutes entre deux émissions pour le rallumer: «On l'aurait laissé branché seulement une heure», devait-il dire, «on ne retrouvait plus San Francisco...»



Ci-dessus : Les astronautes aperçoivent leur capsule pour la première fois, et découvrent, furieux, qu'elle est entièrement automatisée et télécommandée !
Ci-contre : Kim Stanley, la propriétaire du Pancho Bar, fut déjà très remarquée dans « Frances », où elle incarnait le personnage de Lilian Farmer.



Les nuages du premier plan furent en outre ajoutés à la bombe insecticide... remplies d'huile minérale. «La combinaison des gros nuages lointains, l'échelle des modèles réduits et la possibilité que nous avions maintenant de les expédier à bonne distance, tout cela nous a vraiment aidés à obtenir la perspective dont nous avions besoin», explique Gutierrez. «Nous avions encore pas mal de problèmes à surmonter, comme le diamètre du câble et ses reflets, mais nous nous sommes rendus compte que nous pouvions à la fois le dissimuler et éviter la sensation de «présence» dûe au fait que les maquettes n'étaient pas à dix pas de là, tout ça grâce à un écran du nuages. Les câbles étaient pratiquement invisibles à certains moments de la journée, selon l'angle sous lesquels on les filmait, et leur épaisseur, évidemment.»

Le câble partait du haut d'une nacelle placée à vingt-cinq mètres de hauteur et arrivait à un point d'ancrage situé à plus de trente mètres de là, généralement à terre. Sur ce fil glissaient des maquettes spécialement conçues, dont la longueur allait de vingt à plus de soixante-dix centimètres. « Nous les avons moulées en mousse de polyuréthane, en ménageant un trou longitudinal dans le milieu, dans lequel nous avons placé un tube de cuivre par lequel passait le câble», nous explique Gutierrez. «Comme ils devaient se déplacer très, très vite, et n'être guère que des silhouettes plutôt floues, ils n'avaient pas besoin d'être très fignolés. Nous les avons aussi filmés en train de tomber, la queue la première, et ensuite projeté le film à l'envers, ou bien le nez en avant, pour obtenir un angle de prise de vues différent. Il nous est aussi arrivé de fixer une fusée miniature à l'arrière des maquettes et de les envoyer vers le haut du câble. Avec les mêmes fusées, nous avons également propulsé les modèles réduits horizontalement, le long du câble, à travers les nuages.»

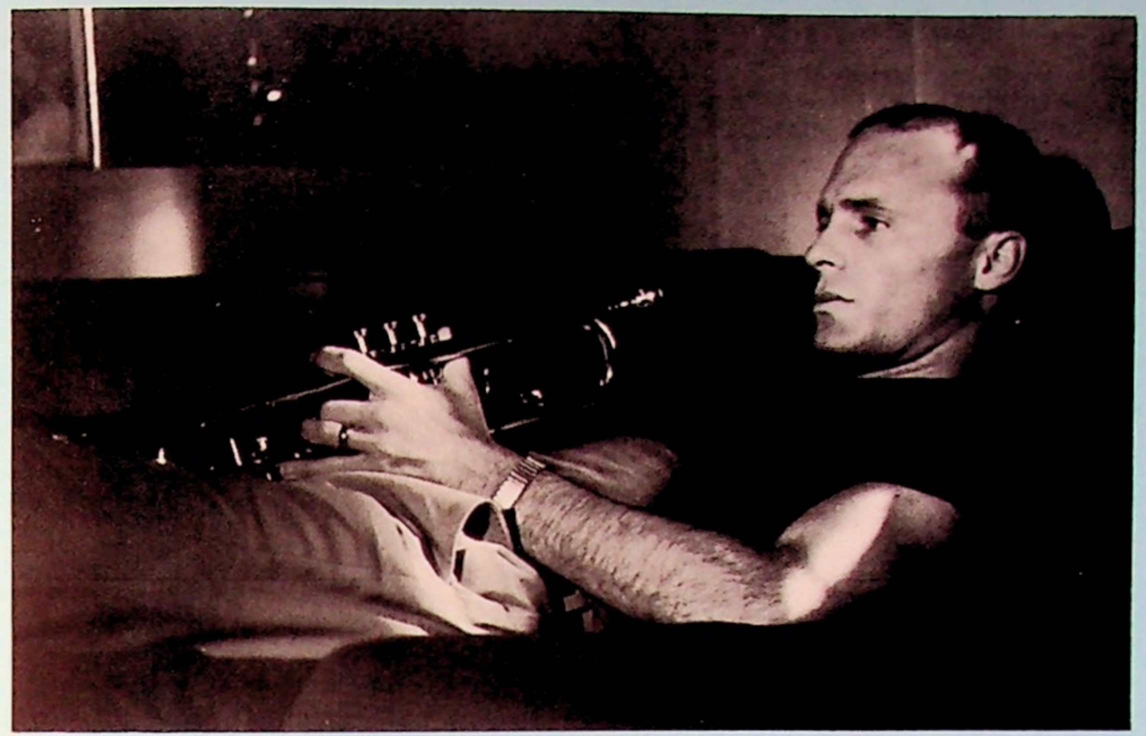
Les fusées miniature devaient se révéler très utiles en deux occasions: non seulement elles imprimaient aux maquettes une pousée suffisante pour les propulser le long du câble, mais encore elles permirent de simuler le jet de flammes qui partaient de la queue des X-1 et des X-1A lorsqu'ils étaient largués du B-29. Il avait au départ été envisagé de résoudre le problème de l'écran bleu — un passage avec des fibres optiques placées dans la queue de la maquette, un second puis un troisième passage avec de l'azote liquide, et un quatrième pour parachever le tout — mais là encore, Kaufman fut séduit par l'approche directe, qui ajoutait au réalisme du film. «Nos fusées étaient censées émettre des flammes et de la fumée à l'arrière lors de l'ignition», raconte Gutierrez. «Or, un beau jour, l'un des pétards a explosé à l'intérieur du modèle réduit, et tout l'arrière a volé en éclats dans une grande gerbe de flammes. John Fante, qui tenait la caméra à la main pour cette prise de vues, n'a pas pu s'empêcher de sursauter en entendant l'explosion; eh bien son mouvement a ajouté à l'image un soupçon de réalisme que nous n'aurions jamais obtenu autrement.»

Mais Gutierrez devait surmonter d'autres problèmes que les explosions impromptues et les reflets sur les câbles lors du tournage sur la colline: «Nous avions des soucis avec le vent qui soufflait toujours trop fort, le soleil qui n'arrêtait pas de tourner, les fusées qui ne marchaient pas et les avions qui restaient coincés au beau milieu du câble. Nous avons essayé des fusées de toutes les tailles, des avions lestés de poids différents, et nous avons passé notre temps à changer l'orientation des câbles. Nous n'avons réussi à prévoir la vitesse des fusées qu'au bout de quelques essais. Il nous a aussi fallu varier la vitesse de prise de vues de 12 à 110 images par seconde, suivant la taille des maquettes. Et quand tout allait bien, nous pouvions toujours compter sur nos voisins pour venir se plaindre: bien qu'il n'y ait eu strictement aucun danger d'incendie ou du fait des produits chimiques que nous n'utilisions pas — tout ce dont nous nous servions, c'était d'huile minérale — juste la veille de notre départ, voilà qu'ils ont commencé à faire circuler une pétition. Sans compter que la police et les pompiers passaient leur à venir nous voir. Evidemment, je comprends leur préoccupation: on aurait dit que la coline était perpétuellement en feu!»

Compte tenu de la multitude de paramètres qui pouvaient faire rater une prise, Gutierrez filmait toujours avec deux, trois ou quatre caméras à la fois, de sorte que, lorsqu'il se trouvait qu'une prise marche, elle soit bien couverte sous tous les angles possibles.

La réussite des prises de vues en direct, tant à Hunter's Point qu'au studio ou dans la rue, permit d'éliminer rigoureusement tout recours à l'écran bleu pour les séquences de vol. Seuls les plans de la capsule de Glenn en orbite autour de la Terre furent obtenus à l'aide de caméras commandées à distance puisqu'aussi bien ce mode opératoire était tout à fait approprié au *look* requis par la séquence. Mais même le fameux tonneau, la vis de pressoir par laquelle Chuck Yeager concluait chacun de ses vols victorieux, furent en fin de compte réalisés dans la rue, derrière le studio. Un modèle réduit d'X-1 fut suspendu par le bout des aile et on le fit tourner suivant un axe longitudinal. Le plan fut filmé par une caméra tenue à la main qui tremblait et dont l'objectif, animé d'un zoom avant, donnait l'impression que l'appareil fonçait en avant tout en tournant sur lui-même. Des nuages d'azote liquide créaient la perspective.

«C'est à la base d'Edwards que j'ai compris que les effets spéciaux manquaient vraiment par trop de vitalité», devait nous faire remarquer Phil Kaufman. «Ils donnaient l'impression de manquer de liberté, d'envergure. Je crois que ça venait du temps





Ci-dessus :
Ed Harris («Coma », « Knight Riders », « Under Fire ») incarne John Glenn, bien déterminé à être le premier Américain dans l'espace !
En dessous :
Donald Moffat (« Terminal Man », « Tremblement de terre », « Popeye » et « The Thing ») incarne le Vice-Président Lyndon B. Johnson, quelque peu ridiculisé dans le film, mais néanmoins auteur d'une déclaration célèbre : « Celui qui contrôlera l'espace contrôlera le monde ! ».

qu'il fallait mettre pour les monter, tellement les prises de vues étaient complexes. C'était comme s'ils n'avaient pas pu se permettre la moindre audace, comme s'il était gravé dans la pierre qu'on doit suivre le storyboard sans jamais s'en écarter, et filmer avec des caméras commandées à distance. En arrivant en haut de notre colline, nous pouvions enfin nous dire : "Et si on essayait ça ?"

Et en moins de deux, Gary filmait suivant trois angles différents et nous obtenions cinquante prises par jour du même plan. Sans compter que nous n'étions pas limités à quinze images par plan! parce que c'est tout ce qu'ils pouvaient obtenir d'un mouvement donné avec leur système de télécommande. Je voulais que ce film donne perpétuellement l'impression d'être au bord de l'anarchie et du chaos — impression que l'on obtient maintenant grâce à cette approche radicale. Autre avantage: tous ceux qui travaillaient sur les effets spéciaux étaient, par ce moyen, beaucoup plus pasionnés et plus inventifs. Et je crois que cette excitation se retrouve sur l'écran.»

«Ça a l'air vraiment dingue, quand on y pense: filmer des modèles réduits en l'air...» ajoute Jena Holman. «Et pourtant, c'est là que se trouve précisément tout ce qu'on ne peut pas obtenir en studio: un ciel merveilleusement bleu et illimité, l'éclairage solaire idéal et tous les reflets qu'on veut sur les avions. Il y a tout ce qu'on ne peut obtenir en studio qu'au prix d'efforts invraisemblables. Il est vrai, certes, que toutes les prises de vues n'ont pas donné les résultats escomptés, mais celles qui les ont donnés en valaient vraiment la peine!»

Jean Holman devait particulièrement apprécier les effets stimulateurs du travail en extérieurs lors du tournage de la scène de la capsule de Glenn. Même si — à l'exception des plans de la rentrée dans l'atmosphère — la plus grande part des images de la capsule fut filmée à l'aide de la télécommande, cette méthode lui permit certainement d'appréhender les images de la terre vue de l'espace avec une plus grande créativité: «Ce que j'ai trouvé de plus difficile, c'était de faire en sorte que les vues de la terre aient l'air réelles et non pas artificielles. Nous avons fait quantité d'essais, filmé des peintures, des photos retouchées de la NASA, en rajoutant des mouvements de caméra, mais elles étaient toujours plates. Quand ont voit *Star Wars,* les peintures des planètes sont mortes, inertes; pour un film de fiction, c'est parfait, mais dans la réalité, rien n'est jamais complètement inerte: que ce soit un mouvement infime de l'atmosphère, quelque chose de très ténu qui contraste avec autre chose, c'est là et on en a conscience. Le simple fait de faire légèrement bouger le ciel étoilé sur l'horizon peut contribuer à apporter de la vie à l'image. Le public ne verra peut-être jamais exactement ce que c'est, mais il aura l'impression que l'image est plus authentique!»

Ils essayèrent de filmer au grand angle des projections de diapositives de la NASA et des peintures de Jean Homan, mais cette dernière trouva le résultat épouvantable. Elle eut ensuite l'idée de superposer une photo prise par la NASA et une image de nuages d'azote liquide en mouvement, dans l'espoir que le résultat final traduirait l'effet réaliste recherché, mais elle fut encore déçue. Pour conférer un certain mouvement à l'image, elle projeta des vues de la Terre sur un petit cabochon métallisé, avec des résultats prometteurs. En faisant des essais avec toutes sortes d'objets convexes, elle arrêta finalement son choix sur une demi-sphère d'un mètre cinquante de diamètre: «Nous avions tout d'abord d'abord essayé de projeter nos images directement sur le dôme, mais on y voyait aussi tous les objets qui nous entouraient, la caméra, les lumières et ainsi de suite. Nous avons alors, évidemment, pensé à placer l'hémisphère derrière un écran, mais, pour finir, nous nous sommes décidés pour un système de rétro-projection de diapositives retouchées filmées en mouvement. L'image était ensuite projetée sur l'hémisphère, en transparence, puis filmée par une caméra placée sous le dôme, entre celui-ci et l'écran de rétro-projection. En alignant soigneusement les objectifs, nous pouvions voir nos images se déplacer sur le globe, ce qui lui conférait toute la vie que nous voulions.»

L'expérience devait donner des vues de la Terre particulièrement réalistes et intéressantes, mais la technique ne fut pas mise au point à temps pour être utilisée lors de la post-production. A la place, nous verrons des images de la Terre produites indépendamment par Jordan Belson, selon une méthode qu'il avait imaginée pour produire certains plans très impressionnants du vol de John Glenn: «Jordan a des visions parfaitement surréalistes, encore qu'elles confinent parfois à la réalité», nous confie Jean Holman. «Il arrive vraiment à vous faire croire que la Terre est vivante. L'effet est saisissant, très émouvant. Nous avions essayé de faire des plans d'étoiles qui avaient l'air morts, alors que les siens donnent tout simplement l'impression de respirer...»

Pendant que les techniciens de l'USFX s'efforçaient de faire évoluer leurs techniques, le réalisateur de films expérimentaux Jordan Belson se trouvait confronté à de nouvelles difficultés mais il avait aussi de nouvelles idées en tête. C'est que Belson, déjà connu pour ses films en 16mm comme *Music of the Spheres* et *Samadhi,* avait été sollicité par Philip Kaufman pour représenter la « zone démoniaque », autrement dit « au-delà du mur du son ». Parmi les autres tâches qu'il s'était vu confier se trouvaient aussi les « feux follets », ces étranges étincelles lumineuses aperçues par Glenn de l'autre côté de son hublot et que l'on devait par la suite reconnaître pour des cristaux de glace, et les images de la Terre vue de l'espace.

«Il y avait des années que j'avais envie de travailler avec Jordan»,

L'ETOFFE DES HEROS



raconte Kaufman. «Depuis le premier *Star Trek*. Jordan est un artiste au sens propre du terme; son studio est un véritable monastère voué à la création filmique. Rares sont les étrangers admis à y pénétrer; et quand ils le sont, ils doivent ôter leurs chaussures avant d'y mettre le pied! Le studio est bas de plafond, et il s'y trouve des bouteilles de toutes sortes, qui contiennent le genre de choses qu'on devait voir dans les laboratoires des alchimistes médiévaux et grâce auxquelles il crée des cieux, des univers et d'étranges effets lumineux à l'aide de ses techniques particulières!»

«Je n'utilise ni liquides ni modèles réduits», explique Belson, qui travaille depuis près de trois décennies à fabriquer des visions uniques en leur genre dans son petit studio de San Francisco. «Je n'emploie que des effets spéciaux mécaniques et optiques. Et au lieu de me servir d'un banc-titre, j'ai ce que j'appelle un banc optique.» Les effets spéciaux de *L'Etoffe des héros* devaient poser des problèmes inédits à Belson qui s'ingénie depuis toujours à susciter des visions irréalistes. Même s'il avait autorisé la reproduction de certaines de ses images dans *Demon Seed* (les effets spéciaux de l'écran de l'ordinateur) et *Journey to the Far Side of the Sun*, c'était la première fois qu'on lui demandait de produire des séquences précises pour un film commercial, de fiction. Afin de mieux «sentir» la question, il entreprit tout d'abord de réaliser un petit film en 16mm.

«Mon œuvre étant presque entièrement non-figurative, je n'avais pour ainsi dire aucune expérience de ce que pouvait donner le mélange avec des objets réels d'individus en chair et en os, ou même une simple simulation de la réalité. Je me suis donc dit que, si je pouvais essayer de combiner mes images avec celles que Phil devait essayer d'obtenir, je verrais au moins si elles étaient compatibles. Le film, intitulé *The Astronaut's Dream* («le rêve de l'astronaute») et qui dure huit minutes, me prit deux mois.»

«J'avais toujours eu le sentiment que Jordan arriverait à me donner le genre d'effets qui marcherait», ajoute Kaufman. «A ce moment-là, nous avions prévu d'inclure deux séquences oniriques dans *L'Etoffe des héros*, ainsi par le biais de ce petit film, la Ladd Company verrait ce que Jordan était capable de faire avec des images imposées et sa propre imagination. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'ils furent très intrigués. Le plus étrange, c'est que, pour finir, nous n'avons utilisé que très peu de ce matériel qui avait servi de point de départ. On n'en retrouve presque rien dans le film. Les images de la Terre vue de l'espace, les zones infernales et les étranges effets de la vitesse imaginées par Jordan sont beaucoup plus originaux et traduisent une bien plus grande créativité. Et il s'agit là de chose qu'il n'avait jamais faites auparavant. Je trouve ses images tout simplement extraordinaires!»



L'Etoffe des héros devait enfin permettre à Belson de franchir une nouvelle limite — tout comme Yeager et les astronautes: s'il tournait en 16mm depuis des dizaines d'années, il n'avait jamais filmé en 35mm. «J'ai eu quelques problèmes en cours de route. Parfois de simples difficultés techniques, ainsi cette vibration, que je ne savais trop comment éliminer. Je travaille à une échelle relativement réduite, et le problème de la vibration est crucial pour moi. Or, je l'ai rencontré presque immédiatement: comparés aux caméras 16mm, les appareils 35 sont de gros moulins à café et tout mon banc optique était secoué par les vibrations. De plus, comme je travaille à une petite échelle, j'ai eu des problèmes de perspective et d'angle de prise de vues, autant de questions auxquelles Phil est accoutumé. Et bien malgré cela, j'ai trouvé le résultat de ce travail beaucoup plus subtil que tout ce que j'avais obtenu auparavant en 16mm.»

Comme Gary Guetierrez à l'USFX, Belson dut se donner beaucoup de mal pour parvenir à créer les images requises par Kaufman. Et comme lui, il éprouva plus d'une fois une certaine frustration: «C'est que Jordan recrée le cosmos à partir d'un microcosme», explique Kaufman. «Il passe son temps à rechercher de nouvelles approches et à obtenir des résultats qu'il ne se savait pas capable d'atteindre. Tout ce qu'il fait procède d'un combat artistique au corps à corps. Souvent, je l'ai vu prêt à baisser les bras et à dire: "Je n'y arrive pas, je laisse tomber", mais chaque fois il a repris le problème et s'y est attaqué jusqu'à ce qu'il trouve une solution. Quant à moi, je me suis toujours efforcé de préserver son intégrité artistique et la fraîcheur de sa vision. Il prend les problèmes sous un angle très particulier, et c'est en partie ce qui fait son génie.»

« Si on peut dire une chose de Phil», ajoute Belson en riant de bon cœur, «c'est qu'il a de la suite dans les idées! Si on n'arrive pas à ce qu'il veut du premier coup, il ne dit jamais "n'en parlons plus". Il attend un peu et il revient à la charge pour nous redemander d'essayer encore une fois, jusqu'au moment où on y arrive. Il y a des choses qu'il m'a demandées plus de quinze fois, sur une période de deux ans. Tout seul, j'aurais laissé tomber au bout du premier essai, tellement c'était frustrant, mais il me faisait reculer des limites que je n'aurais eu aucune raison de franchir de moi-même. Et chaque fois, j'ai été amené à découvrr de nouvelles choses. Je me demande comment il pouvait savoir que c'était possible...»

«Lorsque nous avons entrepris les effets spéciaux», conclut Gary Gutierrez, *The Empire Strikes Back* venait de ressortir, *Firefox* était annoncé et on peut dire que c'était le triomphe de la prise de vues à commande numérique! A première vue, ce n'était peut-être pas le moment rêvé pour entreprendre quelque chose qui allait à l'encontre de toute cette technique. Quant à moi, je remercie le ciel de nous avoir envoyé Phil Kaufman, qui n'avait pas une confiance aveugle dans ce procédé et préférait tenter autre chose. Il nous a littéralement poussés dans nos derniers retranchements, et grâce à lui, nous avons réussi à produire quelque chose d'unique mais dont, à mon avis, il nous savait capables. Ce n'est que plus tard, après avoir passé l'épreuve du feu, que j'en ai pris conscience. »

Pour Kaufman, l'odyssée de *L'Etoffe des héros* devait être longue: « Il faut beaucoup de temps pour venir à bout de la synchronisation des effets spéciaux. Je ne pouvais pas savoir, il y a deux ans, comment les choses se passeraient; pas plus que Gary, ou Jordan. C'est une somme de relations artistiques qui impliquent des tentatives différentes, des approches variées et toute une évolution. Et cette évolution, au début, personne ne pouvait deviner ce qu'elle serait. Pendant un moment, certaines personnes ont trouvé le travail de Belson très éloigné de celui des autres, mais progressivement, les deux se sont rapprochés et ils ont fini par combler le vide. C'est bien ce que j'espérais lorsque j'ai écrit mon scénario, mais maintenant que c'est réellement arrivé, alors, je suis fou de joie!»

(Trad.: Dominique Haas)



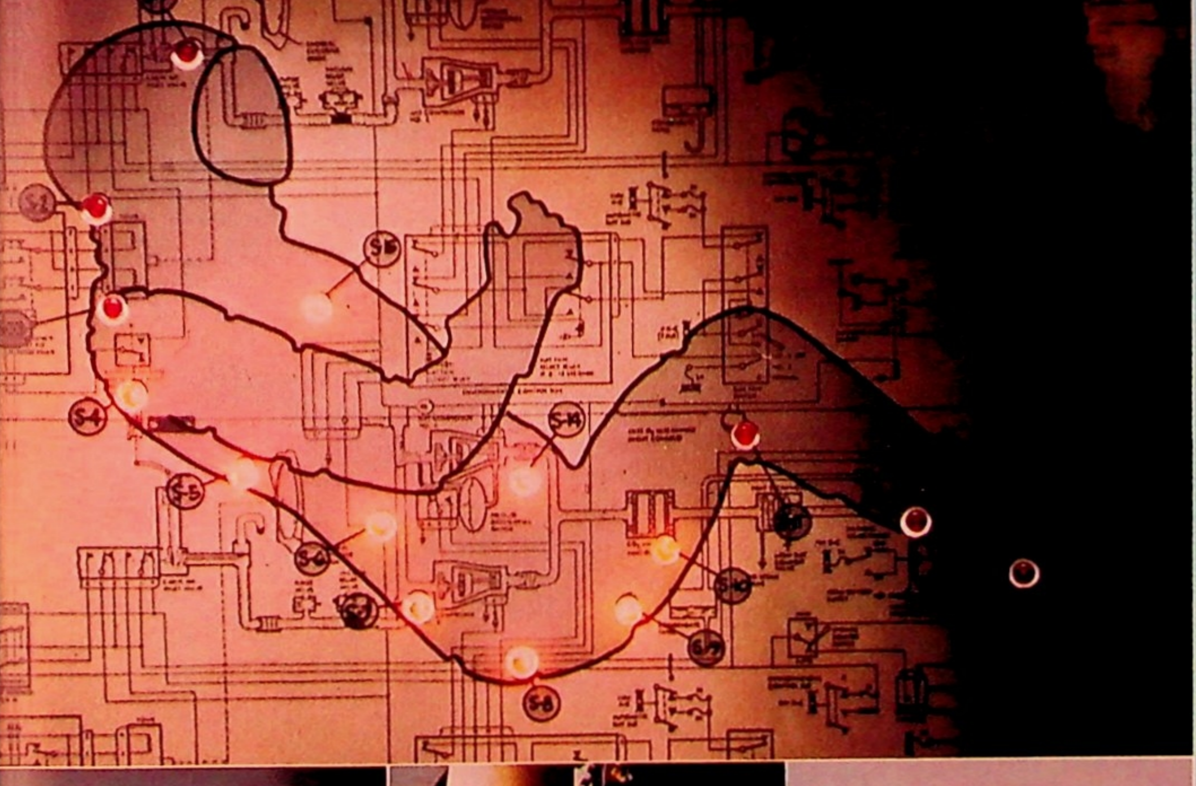
critique

L'ETOFFE DES HEROS

DE tout temps l'Homme rêva de s'élever dans les airs et de s'y déplacer à la manière d'un oiseau, fendant l'air pour échapper enfin à toute contrainte et jouir de la suprême liberté physique. La Mythologie nous révèle que le premier d'entre tous qui tenta d'accomplir cet exploit s'appelait Icare. Désireux de fuir le labyrinthe où Dédale l'avait enfermé, il usa de cire pour fixer des ailes à ses bras, et s'éleva dans les airs. Ivre d'une sensation sans précédent, il monta toujours plus haut atteignant le soleil, qui brûla la frêle attache de ses ailes et le fit retomber dans les flots. Icare devint ainsi la première victime de l'Aviation !

Ce mode de locomotion et d'expression humaine revint hanter les hommes à la fin des années 1800, où débutèrent les premières expériences de vol (plané) à partir desquelles allait naître un engouement exceptionnel pour cette ivresse qui engendra de nombreux héros, hélas souvent à titre posthume ! Au fil des ans et des événements, des hommes d'une trempe hors du commun se succédèrent aux commandes d'appareils chaque jour plus sophistiqués, qui, grâce à leur volonté et à leur courage, devaient reculer les limites de l'Impossible et franchir le mur du son, puis mettre le pied sur la Lune, passant de la conquête des airs à celle de l'espace. C'est l'aventure de quelques-uns de ces héros dont le nom restera à jamais gravé dans l'histoire humaine, que met en scène le remarquable feu d'artifice cinématographique de Philip Kaufman : *The Right Stuff*.

Le cinéma s'est toujours fait l'écho de ces aventures fabuleuses à l'origine desquelles présidèrent des êtres d'exception, qui, seuls, avaient pu les rendre possibles. Pourtant, jamais autant qu'ici il ne s'était attaché à révéler l'authentique dimension humaine de ces hommes et c'est probablement en cela que réside la grande force du film. Idoles incontestées de l'Amérique des années 60, les sept astronautes du programme Mercury s'étaient alors vu forger par les médias une image de marque davantage conçue pour répondre à l'idée que le public voulait avoir de ses héros que destinée à éclairer leur véritable personnalité. Et c'est à cet égard que le film s'avère le plus intéressant, puisqu'il leur rend enfin leur authentique visage,









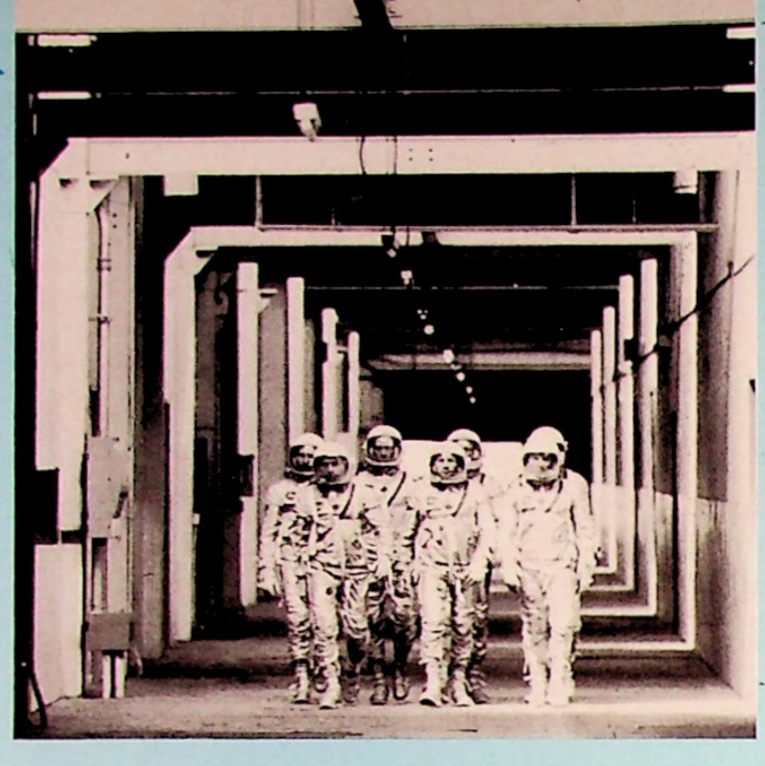
critique

L'ÉTOFFE DES HÉROS

autant qu'il rend un hommage mérité à Chuck Yeager, premier aviateur à franchir le mur le 14 octobre 1947, figure de proue de l'aviation moderne américaine et que *Right Stuff* présente pratiquement comme le nerf de liaison entre l'avion et la fusée. Pour cette réalisation dont il écrivit également le scénario, Philip Kaufman s'inspira d'un essai du chroniqueur-écrivain Tom Wolf. Journaliste passionné par la mythologie et l'évolution des mœurs américaines, Wolf, fasciné par ces pionniers de l'espace autant que par le contexte social et politique de l'époque (peur de la guerre nucléaire, compétition spatiale avec les Russes, messianisme kennedyen...), a consacré six années à l'élaboration de cet ouvrage, années au cours desquelles il a recomposé par étapes l'existence de ces hommes, assimilant progressivement leurs attitudes, leur langage, et leurs valeurs. *L'étoffe des héros* nous restitue donc ce tableau objectif sur lequel se greffent et s'embriquent les pages historiques (russes et américaines et les chroniques personnelles (des hommes, de leurs femmes) avec une virtuosité aussi artistique que technique (les étonnants montages d'archives d'époque avec le présent film).

L'autre aspect passionnant de cet hymne aux héros repose sur les motivations déflorées de cet héroïsme, dont on découvre qu'il s'apparente à la peur. Celle-ci revêt ici de multiples aspects : être manipulé, subir le joug de l'URSS, devenir amer, etc... autant de terreurs tellement plus intenses que celles de la vitesse, du vide et de la douleur qui, chez certain hommes, font surgir le héros ! Après avoir vu les visages anxieux, terrifiés où douloureux de Yeager, Shepard et Glenn, nul ne pourra plus supposer qu'il faille être inconscient pour tenter sa vie à d'invraisemblables prouesses ! Ces êtres, à certains égards totalement « supérieurs », sont parfaitement lucides et conscients des dangers qu'ils encourent, mais ils le sont bien plus encore de la peur qu'engendre chez eux l'idée d'une vie dans laquelle rien ne viendrait vaincre la banale médiocrité.

Avec une sensibilité et une justesse surprenantes dans une réalisation d'une telle ampleur, Philip Kaufman est parvenu à cerner avec précision, la psychologie de chacun des personnages (pourtant nombreux), tant sur le plan personnel que professionnel, restituant avec une réelle véracité les conflits (de couple, de hiérarchie), les troubles (Yeager renonçant peut être trop vite aux gloires de l'espace), les déceptions (du groupe des sept devant les ratages successifs dont furent l'objet les premières fusées) et bien d'autres sentiments, d'exaltation, de joie ou de détresse. Néanmoins, si *Right Stuff*, dans l'essentiel de son propos, s'est surtout attaché à cerner l'univers clos de ces individus qui, bousculant les lois de la hiérarchie, allaient revendiquer des statuts (modification de leur matériel de vol, de leur rôle...) aptes à leur octroyer le qualificatif de héros, c'est sur Chuck Yeager que l'accent fut mis avec la plus grande acuité.



A travers ce pilote doté d'une fascinante personnalité, se dessinent tous les aspects et les formidables composantes de ces hommes forgés dans « l'étoffe des héros », et qui sont le symbole même de la mentalité américaine au sein de laquelle ils jouent un rôle-clef.

Passionnément amoureux de l'aviation, il considère le ciel comme le terrain d'un jeu excitant, y pratiquant un éternel combat à mort livré impitoyablement à sa machine, l'éperonnant tel un chevel fougueux qu'il veut rompre à ses désirs. Réservé, taciturne, il recèle ce mélange tout particulier d'humour et de stoïcisme qui font de ces hommes exceptionnels des exemples pour leurs cadets. Admirablement interprété par Sam Shepard qui lui prête son regard farouche et lointain dans lequel se lit une irrésistible rage de vaincre, le personnage de Yeager traduit parfaitement cette race de seigneurs volants capables « de sortir les tripes de leur zing », sans rien attendre en retour que la saveur de la victoire remportée sur soi-même. Il symbolise l'essence-même des sept, par lesquels commencera l'une des plus grandes conquête de l'Humanité, grâce à leur déterminisme et leur conviction.

Rarement spectacle combina avec une telle ampleur et une telle magnificience les aspects intimistes et spectaculaires d'une aventure, nous en restituant la substance de manière aussi exaltante et intense. *Right Stuff* atteint nos fibres les plus sensibles, faisant appel à nos plus nobles aspirations (soif des grands espaces, désir de vaincre, d'être le meilleur et le premier) canalisées vers des buts (altruisme et générosité) qui ne le sont guère moins. Le spectateur se sent littéralement transporté par les sentiments et les situations (franchissement du mur du son, fièvre des cosmonautes, descriptions de leur découverte durant leur vol, etc.) admirablement exploités par des images subliminales qui nous transcendent, et cela d'autant que Kaufman détient le mérite d'avoir habilement conjugé l'humour à ces moments d'exception. Les tests des astronautes, le parallélisme avec les Russes dans ce conflit spatial, l'absurdité des politiciens (Lyndon Johnson), l'instant du choix des sept sont autant de moments où l'hilarité nous saisit avec une distanciation admirable, révélatrice de cette étonnante faculté propre aux Américains leur permettant de rire d'eux-mêmes avec beaucoup d'audace. Sur le plan technique (tant visuel que sonore), *L'étoffe des héros* se révèle un éblouissant ballet, fort méritoire en ceci qu'il implique totalement le spectateur sans pour autant, à aucun moment, le confiner à ce rôle. Ainsi, lors des extraordinaires séquences de vol, est-on saisi d'un formidable et enivrant vertige qui nous permet une totale identification à ces hommes volants. Par le choix particulièrement judicieux, des principaux comédiens, parmi lesquels se distinguent Scott Glenn (Alan Shepard) et Ed Harris (John Glenn), ainsi que Barbara Hershey (Glennis Yeager), le film acquiert un ton d'une extrême conviction qui lui confère une rigueur proche du documentaire dont il s'inspire et use avec panache à diverses reprises.

A l'heure où la conquête spatiale est devenue une réalité quotidienne dont on ne saurait nier les gigantesques répercussions qu'elle implique pour notre futur, *Right Stuff* vient nous rappeler qu'à son origine présidèrent quelques hommes dont la plus grande force fut cette foi extraordinaire qu'ils avaient en eux-mêmes et en l'Humanité. Ces hommes que Philip Kaufman est parvenu, par son talent, à nous rendre si proches avaient tous : *L'étoffe des héros* !

Cathy Karani

FICHE TECHNIQUE. USA 1983. Ladd Company/Warner-Bros. *Scénario et réalisation* : Philip Kaufman, d'après le livre de Tom Wolfe. *Producteurs* : Irwin Winkler, Robert Chartoff. *Photo* : Caleb Deschanel. *Chef décorateur* : Geoffrey Kirkland. *Créations visuelles* : Jordan Belson. *Conseiller visuel* : Gene Rudolf. *Mont.* : Glenn Farr, Lisa Fruchtman, Stephen A. Rotter, Tom Rolf, Douglas Stewart. *Musique* : Bill Conti. *Superviseur des effets spéciaux visuels* : Gary Gutierrez. *Prod. ex.* : James D. Brubaker. *Casting* : Lynn Stalmaster, Tony Howard. *1er asst. réal.* : Charles A. Myers. *Opérateurs steadicam* : Harry Mathias, Ted Chruchill. *Superviseur transparences* : Lawrence G. Robinson. *Storyboards* : Gary Gutierrez, Tim Boxel, Richard Larson. *Recherches musicales* : Forrest G. Patten. *Scripte* : Alice Yompkins. *Consultant technique* : Brigadier Général Charles E. (Chuck) Yeager. *Recherches historiques* : Ted Bear, Dr. Richard, P. Hallion, Nancy Olexo. *Maq.* : J. Yvonne Curry, Karen Bradley. *Coif.* : Bruce Geller, Patricia Grover, Catherine Childers. *Chef cost.* : Jim Tyson, Winnie Brown. *Superviseur effets spéciaux* : Kenneth Pepiot. *Régisseur effets spéciaux* : Stan Parks, David Pier. *Ingénieur conseil* : Rod P. Sharpe. Réalisation des *effets spéciaux photographiques* : USFX/Colossal Pictures. *Pyrotechnicien* : Thaine Morris. *Recherches artistiques* : Gary Platek. *Chefs maquettistes* : Frank Morelli, Mark Stetson. *Superviseur atelier des maquettes* : Earle Murphy. *Maquettistes* : Bill Buttfield, David Carothers, Peter Kleinow, Bruce Richardson, Tom Rudduck, David Schwartz, Suzana Swansea. *Système de contrôle de mouvements d'appareil conçu par* : Zac Bogart. *Supervision mécanique* : Rick Perkins. *Conseiller spécial en engineering* : Gordon Stout. *Programmeur en informatique* : John Rynn. *Truca.* : H. Kent Hendricks. *Extérieurs additionnels* : Stephen S.Benseman, Patrick Ranahan, Rory Enke. *Photographie aérienne* : Clay Lacy Aviation, Tallmantz, Aviation, Art Scholl, Jim Beebe. Technicolor. Panavision. Dolby stéréo. 3 h 12. *Dist.* : Warner-Columbia.

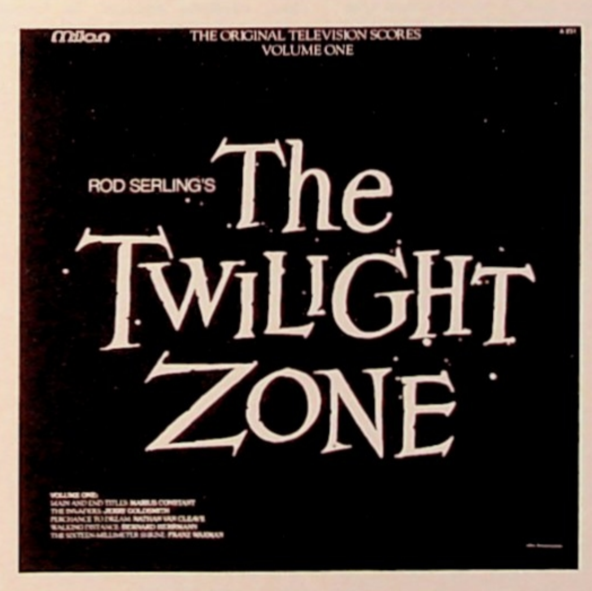
Les disques Milan présentent



Bande originale du film
"L'ASCENSEUR" A242
Musique Dick MAAS
Grand prix festival Avoriaz 1984



Bande originale du film
"BRAINSTORM" A230
Musique James HORNER



Bande originale de la série télévisée
"LA QUATRIEME DIMENSION"
"Twilight Zone" A231
Musique Jerry GOLDSMITH



LE DISQUE DES CESARS
Extraits des bandes originales
des films césars de la meilleure musique

"BAROCCO – LE JUGE ET L'ASSASSIN –
PROVIDENCE – L'AMOUR EN FUITE –
LE DERNIER METRO – DIVA –
LE RETOUR DE MARTIN GUERRE"
A227

DISQUES Milan – DISTRIBUTION RCA – CHEZ VOTRE DISQUAIRE

VOUS DESIREZ ETRE TENU AU COURANT DE NOS PUBLICATIONS ?
ENVOYEZ VOTRE NOM ET ADRESSE A : MILAN, 15 RUE CASTERES 92110 CLICHY – FRANCE

Quand la télévision

Depuis six années, chaque premier lundi du mois. « Le Petit Théâtre » d'Antenne 2 présente des adaptations d'œuvres les plus variées. Cette fois-ci, sur une proposition du jeune scénariste Alain Pozzoli, il s'est attaqué au Fantastique. Le résultat : une fulgurante réussite ! Le lundi 2 avril 84, date de la diffusion de Dépêche de nuit, restera probablement gravé dans les mémoires des téléspectateurs fantasticophiles. En effet, après tant d'échec, l'espoir renait : celui de découvrir enfin un fantastique de qualité à la télévision française.
Désireux de connaître les artisans de ce succès, nous sommes allés à la rencontre du réalisateur Joseph Lewartowski et d'Alain Pozzoli.

Entretien avec le réalisateur JOSEPH LEWARTOWSKI

Quelles sont vos origines ?

Depuis six ans, je suis réalisateur à la télévision française. Auparavant, j'avais collaboré à des dramatiques, des variétés. J'ai quitté la Pologne, mon pays natal, voici 16 ans. J'y avais suivi une école de cinéma, puis étais devenu comédien, jouant beaucoup au théâtre. Après avoir été assistant de plusieurs réalisateurs TV, j'ai réalisé beaucoup de choses pour les jeunes et spécialement les enfants.

Est-ce votre première collaboration au « Petit Théâtre » ?

Non, j'avais déjà tourné la pièce d'un ami, d'un écrivain polonais. Je l'ai traduite puis proposée. Elle a été acceptée, et je l'ai faite voici environ un an. C'est probablement à la suite de cela que l'on m'a appelé pour me confier la « Dépêche de nuit », adaptée par Alain Pozzoli.

Etes-vous amateur de fantastique ?

Oui, je l'étais déjà en Pologne, mais il n'y avait pas grand'chose dans ce domaine, en dehors des œuvres de Stanislas Lem et de deux ou trois écrivains russes. C'était vraiment une littérature marginale, seul Stanislas Lem était accepté. Mais de temps en temps, on pouvait trouver une petite nouvelle traduite dans un périodique.

A mon arrivée en France, cet intérêt s'est transformé en passion, et j'ai dévoré des revues comme « Fiction » ou « Galaxie ». J'adore les histoires de Bram Stoker et le cinéma fantastique !

Avant que l'on vous propose « Dépêche de nuit », n'aviez-vous jamais envisagé de tourner un film fantastique ?

Si, mais cela ne marchait pas. Il était très difficile de faire accepter un projet de cette sorte. Je connais le responsable du « Petit Théâtre », Marc de Florès, depuis longtemps. Il aime également la SF, mais n'a jamais réussi à placer ça à la TV. Aussi, quand l'occasion lui en a été donnée, il a, je crois, pensé que cela me ferait plaisir de tourner cette pièce, ce qui a été le cas...

Nous avons été surpris par la qualité de l'adaptation, de la mise en scène et de la direction des acteurs, offrant une qualité inhabituelle à la télévision française. Comment s'est passé votre collaboration ?

J'avais déjà lu la nouvelle, mais je ne pensais pas l'adapter de cette façon. J'ai été assez surpris par le travail de Alain Pozzoli, que je trouve excellent. Dans la nouvelle, l'histoire est racontée à la première personne, ce qui est très différent. J'ai commencé à faire du découpage, à éliminer certaines inévitables longueurs, puis à chercher les comédiens...

Ils sont remarquables !

Oui, vraiment très bien. Ariel a fait beaucoup de théâtre et de TV, elle a un peu arrêté pour des raisons personnelles voici quelque temps. Elle sait tout faire, chanter, etc. J'aime beaucoup travailler avec des comédiens qui sont très malléables, prêts à beaucoup donner aussi. Aux répétitions, je savais où j'allais placer mes points forts, construire l'histoire, et l'on a cherché à peaufiner l'ensemble, vu le petit nombre de répétitions... J'ai été très heureux de la façon dont les choses se sont passées, car, dès le départ, les comédiens sont tout de suite « entrés » dans l'histoire, qui leur avait beaucoup plu. On a ainsi trouvé plein d'autres choses, qui ne figuraient pas dans le découpage, surtout dans le jeu des comédiens, leurs rapports réciproques. On a construit peu à peu (mais néanmoins vite !) l'histoire pour amener le suspense progressivement, et ne pas tout dévoiler dès le départ. Le problème était de recréer le quotidien de ces années 1925, et de le faire basculer dans le fantastique, mais avec de très légères connotations. Il fallait que la vérité apparaisse le plus tard possible...

... ce qui n'est pas le cas dans la nouvelle ?

Dans la nouvelle, le départ est tout de suite fantastique. Dès le début, il y a quelque chose qui cloche. Moi je voulais jouer le jeu de cette salle de journal, avec l'ennui, plein de choses naturelles derrière lesquelles se glisse néanmoins un élément dont on ignore l'origine et la nature. On ne le sait toujours pas, d'ailleurs ! On a eu la chance d'avoir un décorateur qui comprenne parfaitement le sujet...

Les éclairages sont particulièrement bons...

Ils sont splendides, et cela aussi est important pour l'atmosphère du récit.

L'actrice principale est excellente parce que totalement naturelle, et donc convaincante. Sa façon de réagir aux événements, d'abord avec hystérie, ensuite avec une surprenante maîtrise d'elle-même, est intéressante...

Il fallait jouer sur ce type de rapport psychologique : le journaliste essaie de garder tout le temps son calme, de ne pas se laisser affoler tandis qu'elle ressent les choses beaucoup plus vite. Au contraire, au moment où cela devient terrible, c'est elle qui essaie de le sortir de la situation ; il y a tout un jeu des comédiens qui est très réussi. Ils étaient du reste très contents d'eux — et de moi aussi ! (rires). C'est pour cela que ça c'est bien passé. Tout s'est très bien mis en place. On a également cherché un fond musical approprié, qui vous plonge tout de suite dans l'ambiance. On a essayé de faire le plus naturel possible.

Au début, on ne comprend pas très bien ce qu'il peut se passer d'exceptionnel dans une salle de rédaction, la nuit, et particulièrement dans un bureau avec des dépêches...

Il n'y a pas seulement ces dépêches, il y a aussi cet ennui quotidien, un journaliste, une secrétaire de rédaction qui s'ennuient parce qu'ils sont de garde toute la nuit et qu'il s'agit de veiller...

Une journée de tournage, cela nous semble peu...

C'est toujours le cas, malheureusement, dans le cadre du « Petit Théâtre ». Sachant que je ne disposais que d'une journée pour la technique, j'ai découpé le scénario en de longues séquences, ce qui permet de conserver intact le jeu des comédiens, de rendre l'atmosphère plus présente. Avec une technique plus large, je serais peut-être arrivé à faire passer plus de choses au niveau du jeu des comédiens, avec des gros plans, etc. Mais les comédiens étaient parfaitement d'accord avec moi : je les avais prévenus qu'on ne verrait réellement leur visage qu'au moment où quelque chose se passerait. Tout le début est ainsi traité en plans moyens ou larges, pour garder cette atmosphère de salle de rédaction. Quand l'inquiétude naît, la caméra se rapproche chaque fois davantage, jusqu'à la fin où les plans sont serrés sur eux.

Une durée aussi limitée ne permet pas beaucoup d'erreurs, surtout en raison de l'abondance de plans-séquences ?

Oui, je ne peux pas me permettre de recommencer plusieurs fois chaque prise. Mais j'ai une grande habitude de la vidéo, j'ai fait beaucoup de directs, et j'essaie toujours de résoudre mes problèmes techniques avant, de façon à ne me consacrer qu'aux comédiens. Ce sont eux les pivots de l'histoire. J'adore les comédiens. L'ayant été moi-même, je les comprends mieux. Cela leur donne d'ailleurs beaucoup plus d'assurance, ils sentent que je les suivrai coûte que coûte, ce qui fait qu'ils sont bien. On a constamment cherché à développer leur jeu, la progression de l'histoire. Maintenant, quand je regarde le film avec un recul de quelques mois, je vois ce qui aurait pu être amélioré, mais quand on ne dispose que d'un jour de tournage, il faut aller vite ! On sort du studio vers minuit, en miettes ! Mais quel plaisir de travailler sur un sujet qui vous plait !

Combien de temps s'est-il écoulé entre le moment où le sujet vous a été proposé et le tournage ?

Un mois ! Il fallait rapidement trouver la distribution, préparer les décors. On doit beaucoup, également, à notre ensemblier. Il a apporté beaucoup d'objets de l'époque, ce qui a permis aux comédiens et à tout le monde de se trouver plongés dans cette atmosphère. Une fois entrés dans le décor, une fois celui-ci éclairé, on a tous eu un extrême plaisir à tourner. D'ailleurs, le caméraman d'A2 et les ingénieurs du son, qui trouvent rarement de l'intérêt à ce qu'ils font d'ordinaire, me demandent quand nous recommencerons...

Dans ces conditions de tournage, vous avez respecté la chronologie du récit ?

Oui, impossible de faire autrement.

Mais cela peut aussi présenter des avantages ?

Pour les comédiens ! Moi, cela m'est égal, bien que l'atmosphère de tournage, dans des circonstances, cela aide : quand on filme dans l'ordre, c'est presque du direct, il faut aller tellement vite, il faut que tout soit prêt. On ne peut pas se permettre d'avoir oublié quelque chose parce que l'on ne peut plus y revenir ensuite. Si on tourne séquence par séquence, avec deux à trois jours de prise de vue, on peut toujours modifier. Mais dans ce cas présent, il faut que ce soit bon immédiatement !

L'idée — toute simple — de montrer le brouillard était excellente... Tout étant plausible dans votre film, réaliste disons, le brouillard présente l'achèvement du récit ; si on ne l'avait pas vu, la crédibilité en aurait souffert...

Il fallait trouver l'équivalent visuel de quelque chose qui se passe continuellement « off », qui est davantage racontée que montrée. A la fin, bien sûr, il fallait absolument que quelque chose se produise dans ce bureau. J'ai essayé plusieurs idées. Ainsi, je souhaitais utiliser d'abord la lumière, mais c'était trop compliqué pour le temps de technique dont nous disposions. La lumière aurait pu devenir une couleur, s'étendre, être envahissante, et faire même office de brouillard. Mais on n'avait pas le temps. L'opérateur a néanmoins fait un travail de lumière sur le brouillard, il l'a colorié, lui a donné une certaine consistance. Je désirais adjoindre aussi au brouillard des particules, mais cela ne tenait pas dans le brouillard, cela tombait ! Après les essais, j'ai pensé qu'un simple brouillard était aussi bien, surtout que celui-ci est inquiétant.

Le budget de la pièce ne doit pas être très élevé ?

Non, mais néanmoins, dans le cadre du « Petit Théâtre », on vous donne tout ce que vous voulez, et même plus dans un sens, puisque l'on nous oblige un peu à prendre des comédiens d'une certaine « renommée ». Comme le « Petit Théâtre » est une sorte de terrain d'essai, la direction, pour attirer le public, souhaite avoir des « noms » de comédiens, et j'ai eu un petit problème à ce niveau, parce qu'Ariel était davantage connue voici deux ans qu'aujourd'hui et qu'Olivier, un très bon jeune comédien, n'a pas encore un nom d'étoile. On me l'a fait remarquer. Mais je suis tombé dans une période où tous les théâtres de Paris jouaient, où il n'y avait pas encore de « bides » qui auraient libéré un peu les comédiens, la TV par ailleurs tournait beaucoup, il était

française a du génie!

donc très difficile de trouver en si peu de temps des comédiens « célèbres ». Ce qui m'a parfaitement arrangé...

La vocation du « Petit Théâtre » n'est pas celle du fantastique. Mais ne serait-il pas possible, financièrement, sur l'exemple de ce que vous avez fait, d'envisager de nouvelles séries TV fantastiques ?

Certainement...

Il y en a déjà eu, certes, mais en général très mauvaises, et que le public n'a pas aimées — et pour cause. Cependant les budgets étaient néanmoins importants : tournage en extérieur, nombreux décors, etc. Une exception : les séries de Michel Subiéla, vraiment très bonnes, mais datant déjà de plusieurs années...

Oui. Il a fait « Hugues le Loup », « La main enchantée », etc. Aujourd'hui, il faudrait de bons sujets. Il n'y a pas de bonnes dramatiques, de bons films, sans bons sujets.

Dans votre cas, il s'agissait d'un récit de « Weird Tales »...

... que nous avons acheté à Forrest J. Ackerman, car nous n'avons pu trouver l'auteur ! Il y a, cela dit, de très bons écrivains fantastiques/SF français, et cela commence à être une pépinière extraordinaire, il y a vraiment de quoi faire ! D'ailleurs les nouveaux jeunes auteurs abordent presque tous le fantastique. Mais il y a aussi toute la politique actuelle des chaînes de TV. Je pense qu'ils s'imaginent que cela coûte trop cher. Ce n'est pas toujours vrai...

Un seul décor, deux comédiens...

Même si pour les décors nous avons eu tout ce qu'il nous fallait, cela ne revient pas cher. La véritable gageure, c'est le temps. Cinq jours de répétitions, c'est plus que très peu, même pour une dramatique de 30 mn ! Nous disposions d'un jour de tournage, mais, en réalité, pour construire le décor, pour le meubler, pour l'éclairer, cela a pris toute une matinée ! On commence à répéter avec les caméras dans le décor vers midi trente, et l'enregistrement de la première séquence débute vers 15 h, pas avant. Jusqu'à minuit, il faut produire une demi-heure de dramatique, et là, c'est très dur...

Seriez-vous prêt à recommencer ?

Bien sûr !



« Dépêche de nuit », la dramatique TV réalisée par Joseph Lewartowski, trouve son origine dans une nouvelle de H.F. Arnold (« The Night Wire ») publiée en 1926 dans le célèbre magazine américain « Weird Tales ».

Entretien avec le scénariste ALAIN POZZOLI

Une passion pour le fantastique est-elle à l'origine de votre adaptation de « Dépêche de nuit » ?

Absolument ! J'ai débuté dans les années 70, travaillant dans de nombreux « fanzines » lyonnais — étant originaire de cette ville — tels « Les soleils d'Infernalia », « Ameriane », « Autre », etc., tous consacrés à la SF. J'écrivais des nouvelles et de petits articles. Désirant devenir parolier, je suis venu à Paris, où j'ai fait quelques chansons, notamment pour Marie Laforêt (« Flirte avec moi », son dernier album) et Magalie Noël (j'ai participé à « La Star », comédie musicale jouée au théâtre Fontaine).

Un jour, je me suis décidé à écrire des scénarios : j'avais envie de voir des choses différentes et originales ! Grâce à une aide à l'écriture du Fond de Création en 82, mon premier pas a été l'élaboration d'un scénario décrivant la vie de Bram Stoker, un auteur que j'adore ! Malheureusement, je n'ai pas pu encore monter le téléfilm, mais j'espère bien y arriver. La deuxième chose, fut « Dépêche de nuit ». Je connaissais la nouvelle depuis de longues années, et, curieusement, je ne l'avais jamais oubliée, elle m'avait marquée ! Je me suis dit « tentons ma chance ! », et je l'ai ainsi envoyée à Antenne 2.

Qu'est-ce qui vous avait séduit dans la nouvelle ?

Plusieurs choses. J'ai trouvé que c'était bien écrit. J'appréciais beaucoup son atmosphère ; ce n'était pas vraiment de l'épouvante ni de l'horreur, mais de l'angoisse, ce qui me semble beaucoup plus fort en fin de compte.

Dans la nouvelle, il s'agit d'un homme seul...

J'ai dû faire plusieurs modifications, car il était difficile de respecter une histoire racontée à la première personne ; j'ai pensé qu'il fallait décupler l'action en ajoutant un autre personnage...

Le cadre des années 20 a cependant été respecté...

SUITE PAGE 82

Olivier Granier et Ariel Semenoff : un remarquable duo d'acteurs dont l'excellente prestation renforce la crédibilité de leurs personnages et celle de ce récit fantastique.

VIDEO JEUX

Ce mois-ci, Daniel Scotto vous présente les dernières nouveautés fantastiques du Salon du Son et de la Vidéo.

Les jeux vidéo au Salon du Son 1984 : incertitudes...

Malgré l'avalanche de nouvelles cassettes de jeux, force est de constater l'absence de nouvelles consoles. Les micro-ordinateurs détrônent celles-ci et s'orientent vers une conquête du public à travers l'exploitation des meilleurs jeux d'Arcade.

Intellevision abandonne la partie

Mattel, numéro 1 mondial du Jouet, abandonne la distribution de la console Intellivision face à une trop grande concurrence!

Un nouveau nom pour l'élan : ENTERPRISE

Annoncé dans notre précédent numéro, l'*Elan*, rebaptisé depuis **Enterprise,** micro-ordinateur très performant présenté au Salon, offre de merveilleuses qualités graphiques. L'*Enterprise* vous en mettra «plein la vue»; explosions, arabesques, animation fluide en trois dimensions seront au service de jeux spectaculaires: *Space Convoy, Maze Monster, Flight Simulator*!

VIRGIN : après la musique, l'informatique

Virgin, célèbre marque de disques, édite désormais des logiciels de jeux pour micro-ordinateurs. Dix-sept nouveaux programmes donnent la primeur à l'action. Sous vos yeux défileront vaisseaux spatiaux, avions en perditions, robots sanguinaires et autres créatures menaçantes, sur un accompagnement musical digne des meilleurs jeux d'Arcade.

EXCELVISION : un micro-ordinateur français !

Commandes à infrarouges, clavier détachable, cet ordinateur français de conception originale commence une prometteuse carrière en proposant six jeux vidéo surprenants. *Guppy, Wizord, Virus, Tennis, Grand Prix* et *Doc Thorax*, outre la finesse des décors et des personnages, bénéficient d'une animation réaliste. Avec *Wizord*, jeu d'Heroic Fantasy dans l'espace, vous défierez le seigneur du Mal et ses ignobles sbires en un combat sans merci.

CBS : encore des nouveautés

Quatre nouveaux jeux pour la console Coleco, encore plus délirants! Après les aventures dans l'espace, dans le désert, sur les océans et autres lieux peuplés de dangers imprévisibles, voici **Miner.** Transformez-vous en mineur, n'oubliez pas votre casque et votre pic, et partez à la recherche d'Uranium (le mode d'emploi ne précise pas l'utilisaiton que vous ferez de ce minerai!). Descendez dans les profondeurs de la Terre; horreur! des monstres vous assaillent, le tout sur onze niveaux de difficulté. **Frenzy** vous propulse dans un labyrinthe peuplé de squelettes et de robots, alors que **Frontline** simule le périple peu réjouissant d'un soldat en pleine guerre. Enfin, **Pitstop** vous entraînera dans une étonnante course de voitures.

STAR TREK arrive !

La firme Sega, leader international du Jeu d'Arcade, adapte ses propres succès pour la vidéo familiale. Trois cassettes, distribuées par RCV, s'inspirent de thèmes cinématographiques célèbres.

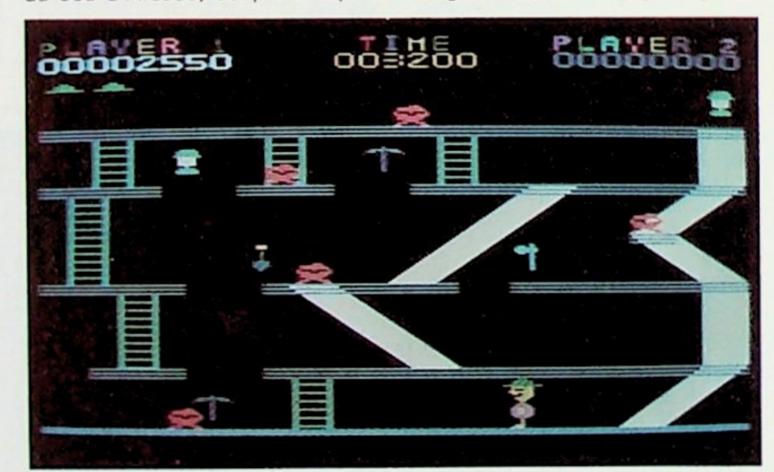
Star Trek, inspiré du feuilleton TV, vous transportera dans l'espace intersidéral, où de dangereux ennemis vous agressent; Klingons, soucoupes volantes anti-matières, météores, sphères à énergie de plasma et autres surprises tenteront de vous détruire...

Buck Rogers Planet of Zoom (édité aussi chez CBS) se déroule au XXVᵉ siècle. Vous devrez détruire les Space-Hoppers en un temps record, en évoluant, à bord de votre vaisseau spatial entre de terrifiantes colonnes à électron.

Congo Bongo, aventures dans une jungle hostile, vous opposera à un gorille émule de King Kong.



« Star Trek » : un nouveau jeu Sega aux fantastiques aventures !



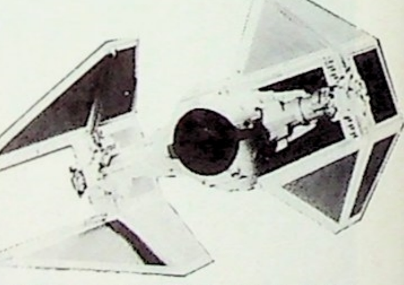
« Miner » : un graphisme un peu sommaire pour un bon jeu d'action (CBS).



Une nouveautés CBS-Adam : « Buck Rogers Planet of Zoom ».

Le retour du JEDI

Miro Meccano commercialise depuis décembre 83 toute une série de figurines plus ou moins réussies inspirées du troisième volet de la saga *Star Wars*. Plus attrayantes, les maquettes de vaisseaux spatiaux offrent un réalisme et un souci du détail étonnants!
Les cassettes Parker distribuées par la même firme, proposent un **Retour du Jedi** en trois dimensions, et dès août 84, un super **Star Wars Arcade.**



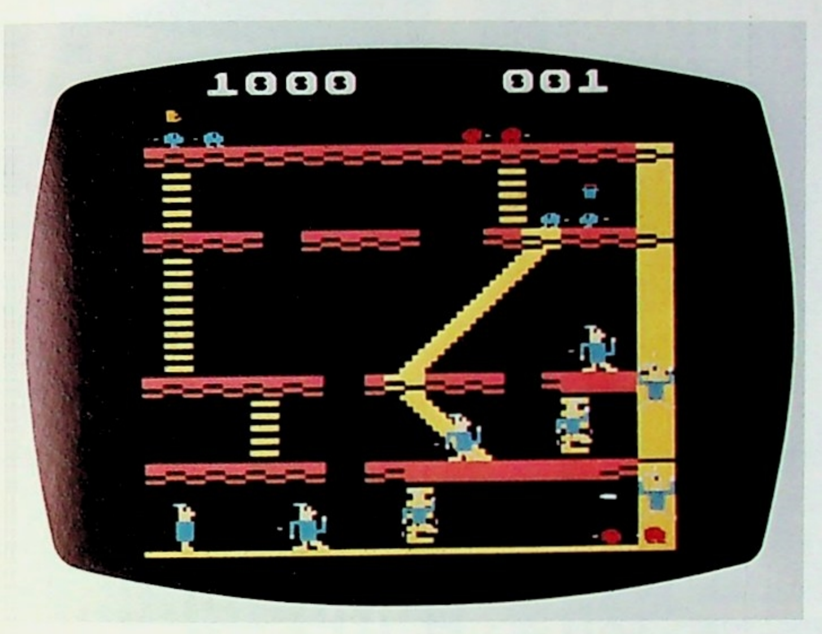
Réalisme stupéfiant pour cette maquette d'un Tie Interceptor surgissant du « Retour du Jedi ».

Le jeu des pistons : sadique !

Le jeu des Pistons, programmé sur l'ordinateur BBC, malgré l'extrême schématisation des graphismes, fascine par l'aspect cruel du défi proposé. Le scénario, très simple, vous entraîne dans un labyrinthe. Au-dessus de vous, d'énormes pistons montent et descendent. A vous de les éviter, sinon, vous serez impitoyablement écrasés!

ORLIVIDEO : des jeux attrayants

Orlividéo édite dix cassettes, adap-



« Miner 2049 » : aventures dans les mines d'uranium (Orlividéo).



« Polaris » : une terrifiante odyssée sous-marine (Orlividéo).

tables sur les consoles Atari. Parmi les nouveautés 84: **Miner 2049** au graphisme certes rudimentaire mais aux coloris attrayants. Descendez dans une mine, en l'an 2049, et ramassez de l'uranium. Attention aux mutants radio-actifs qui vous détruiront par simple contact. **Polaris,** célèbre jeu d'action aux USA, recrée une terrifiante bataille navale. Vous êtes commandant d'un sous-marin nucléaire. Des sous-marins ennemis vous attaquent! Evitez les bombes et les torpilles, sans vous échouer. Vainqueur du combat, vous affronterez un terrible destroyer.

VECTREX :
le dessin animé à la portée de tous

Extension de la console Vectrex, le **Crayon Optique** et ses programmes d'animation devraient être disponibles dès ce mois-ci. Petite merveille électronique, le crayon optique permet de dessiner sur l'écran du Vectrex, hélàs, toujours en lignes droites, ou point par point. Une première cassette, *Art Master,* initiera les dessinateurs en herbe à l'animation en deux, puis en trois dimensions. Une seconde cassette, *Animaction,* propose une série de dessins pré-programmés à assembler et à animer. Avec ses deux programmes, il est possible de réer un dessin animé de six minutes. Il suffit de dessiner les étapes principales, le Vectrex se charge des dessins intermédiaires! Un programme d'éducation musciale, *Melody Master,* permettra aux enfants d'apprendre le solfège «en douceur» et de composer ses propres mélodies.

Les nouvelles aventures de Mario

Mario, célèbre personnage électronique, après avoir combattu le fils de Donkey Kong *(Donkey Kong Junior),* travaillé dans une usine de bouteilles, transporté des grenades dans une guerre qui, par son «design», rappelle le triste épisode du Viet-Nam, se retrouve dans une usine de ciment, remplissant des bétonneuses. Ce mini jeu d'Arcade distribué par JI21, présente un écran à cristaux liquides en couleur. Deux variantes de jeux, une manette de contrôle, un bouton pour libérer les cuves, complètent l'ensemble. A gauche et à droite de l'écran, deux chaînes de distribution de ciment; au milieu, des ascenseurs montent et descendent. Mario doit évoluer rapidement entre les deux chaînes de distribution pour ouvrir les soupapes permettant au ciment de s'écouler dans les bétonneuses, éviter de tomber et de se faire écraser par les ascenseurs. Attention aux cuves! Si elles débordent, le ciment tombera et assommera le chauffeur de la bétonneuse.



« Mario » : massacre à la bétonneuse !

la gazette du fantastique

DISCOSANG

OZZY OSBOURNE
Bark at the Moon/Epic

En quatre années d'existence, le Ozzy Osbourne Band a subi quelques modifications qui n'ont cependant pas altéré l'extraordinaire vitalité se dégageant des albums. Notamment, la mort du guitariste Randy Rhoads, qui provoqua quelques flottements probablement à l'origine du double live constitué uniquement de reprises de Black Sabbath. Ozzy Osbourne a toujours su s'entourer d'excellents musiciens, en particulier Tommy Aldridge (ex-batteur de Black Oak Arkansas) que l'on a eu la surprise de voir remplacé par Carmine Appice (Jeff Beck, Cactus...) lors de la tournée européenne 83 du band. Des claviers ont été définitivement adjoints au groupe pour ce quatrième LP ; utilisés avec sagesse, ils s'intègrent à merveille à l'esprit musical général. On peut dire sans crainte qu'une sérieuse évolution musicale et technique s'est fait sentir depuis le *Blizzard of Ozz*.



Ozzy Osbourne, émule du Démon et de la Magie Noire, frappe toujours très fort par ses mises en scène et costumes extravagants, et apparaît sur les pochettes déguisé en vampire ou en loup-garou. Il semble que ce soit la mode des *eighties*, où nombre de groupes de rock se réclament de Lucy Fair et ses sbires !

Bark at the Moon : au milieu d'un hard-rock légèrement « baptisé », Satan n'étend plus ses ailes de cuir ni ricane sardoniquement. Les paroles d'Ozzy ont quitté les sombres cavernes des Enfers pour monter dans les hautes sphères — non moins ténébreuses — des imageries et idéologies légendaires. Véhicule moins reconnu des grandes questions humaines et surhumaines, la rock-music est toujours en révolte contre les idées préconçues, et Osbourne ne fait pas faux bond à la tradition en chantant un *Rock'n' Roll Rebel* particulièrement acide.

Bark at the Moon (hurler à la lune) reste le morceau le plus démoniaque de l'album, où Ozzy ressuscite la vieille et merveilleuse légende du Lycanthrope !

Xavier Perret

Le fantastique en Super 8

Aux quelques privilégiés qui continuent à préférer leur grand écran au petit et à ses cassettes, l'année 1984 sera faste ! Ainsi, les Grands Films Classiques nous proposent une superbe version intégrale (98 mn), mais en « plat » seulement pour l'instant, de *Planète Interdite*. Pour ceux qui n'avaient pu se procurer l'excellente version en trois bobines de *La tour infernale*, signalons le remarquable documentaire sur le tournage du film, en deux bobines de 60 m, donnant un aperçu saisissant des séquences les plus spectaculairs (1). Autre réussite du S-8 : *Raise the Titanic (Renflouez le Titanic)*, disponible soit en version intégrale (112 mn, scope ou plat) soit en version abrégée (deux bobines de 120 m, en scope ou plat). Chez Red Fox sont annoncés une version intégrale de *Poltergeist* et de *Dr. No*...

Rappelons, pour mémoire, qu'il est possible d'obtenir pratiquement toutes les bandes-annonces des films sortis récemment : occasion de retrouver, l'espace de deux miutes, toutes la magie de *Blade Runner*, du *Retour du Jedi*, etc., et ce souvent pour moins de 100 F. A souligner tout particulièrement : la très bonne qualité des b.a. de *Mooracker* et de *The Spy Who Loved Me* (en scope). Enfin, pour les fans de Spielberg, Derann nous offre sur une bobine de 120 m les b.a. de : *1941, Raiders of the Lost Ark, Poltergeist* et *E.T. !*

Michel Orard

(1) : Ces films sont disponibles chez Derann. Film Services. 99 High Street, Dudley. West Midlands DY1 1 QP. Angleterre.

FESTIVAL

Bruxelles : Un programme des plus alléchants, pour le second Festival International du Film Fantastique et de SF de Bruxelles (13 au 28 avril). Certains films justifient à eux seuls un voyage de 24 h chez nos amis belges ! Sous la présidence de Andrzej Zulawski, et en présence de Dick Maas, David Cronenberg, Lucio Fulci et Malcolm McDowell, le Jury devra visionner 15 nouvelles productions, parmi lesquelles : *The Keep* (le 20), *Videodrome* (le 23), *Children of the Corn* (le 24), *Nightmares* (le 27). A signaler également hors compétition mais en avant-première : *La constellation des damnés* (le 23), *Le petit prince* et *Blood Bath at the House of Death* (le 25), *Morgengrauen* (le 26) et (sous réserves) *Murder Rock* (en clôture). Il y aura une Nuit du Cinéma consacrée à l'héroïc-fantasy (le 21), des sketches sur scène du Magic Land Theatre, un concours de déguisement et de nombreuses expositions (peintures, sculptures, maquettes, etc.) Une fête à ne pas manquer ! Tous renseignements : Peymey Diffusion, 144 av. de la Reine, 1000 Bruxelles. Tél. : 242.17.13/218.27.35/218.27.35.



« The Keep » en compétition officielle à Bruxelles !
(Photo de tournage. Voir dossier dans notre prochain numéro.)

TV-INFOS

La station Provence-Côte-d'Azur de FR3 a consacré récemment une grande émission sur les films fantastiques de la saison 1983/84, illustrée par de nombreux extraits des succès de cet hiver, du *Retour Du Jedi* à *La Quatrième Dimension* en passant par *Le Choix des Seigneurs, Krull* et *Le Guerrier de l'Espace*. L'Ecran Fantastique était représenté par notre collaborateur Pierre Gires et une importante station de radio locale, Radio-Star, par son spécialiste cinématographique Michel Maury. L'émission était réalisée par Alain Guadalpi et présentée par Maggy Roubaud.

Ackerman bookshop : Notre ami et correspondant Forrest J. Ackerman a écrit de nombreux livres passionnants sur le cinéma fantastique, splendidement illustrés. L'un de ses plus récents, et l'un des plus remarquables grâce à l'extraordinaire album photos qu'il constitue, est consacré à Lon Chaney. Sur près de 300 pages grand format, nous est ainsi visuellement retracée la brillante carrière d'un des plus grands comédiens du cinéma. Ce livre, et quelques autres, difficilement trouvables en France, peuvent être directement obtenus par nos lecteurs auprès de l'auteur : Forrest J. Ackerman, 2495 Glendower Ave., Hollywood, CA.90027, U.S.A. Sont disponibles actuellement : « Lon of 1 000 faces » (Lon Chaney) ($ 15), « Mr Monster's Movie Gold » (les plus belles et les plus rares photos du cinéma fantastique - $ 15), « Metropolis Souvenir Poster » ($ 3.50) et « Sense of Wonder » (anthologie de SF - $ 5). (Frais de port inclus).

BANC D'ESSAI

Au cours de la précédente séance de notre ciné-club fut présenté un court-métrage inédit d'Alain Massonneau : *La mer est aux enfants*. Située dans un univers d'après la Catastrophe, dans un lieu entre le bunker et l'usine désaffectée, l'histoire met en scène trois survivants : deux adultes et un enfant. Sous l'effet d'on ne sait quelle chose, ils ont perdu l'usage de la parole et de l'ouïe. Plus exactement : ils l'ont oublié. Mais comme des images effleurent parfois notre mémoire, des sons ressurgissent dans celle de l'enfant. Et c'est cette découverte, ce réapprentissage que le film nous décrit... Le court-métrage de SF est un genre trop peu souvent exploité dans le cinéma français (voir notre étude dans l'E.F. n° 34). Filmé en Super-16, *La mer est aux enfants* a entièrement été tourné dans un décor fabriqué pour le film, avec une richesse de détails exceptionnelle. Comme *Le dernier combat*, il a été produit par la propre compagnie du réalisateur, créée avec quelques amis, et co-produit par la Maison du Cinéma de Grenoble. Jeune cinéaste de cette ville, âgé de 33 ans, Alain Massonneau réalise des courts-métrages depuis dix ans. Passionné pour un cinéma fantastique « différent » — *Alien, Blade Runner, Eraserhead* et *Solaris* figurent parmi ses films préférés — *La mer est aux enfants* est le premier film avec lequel il entre de plein-pied dans le cinéma qu'il veut faire. Un premier pas encourageant...



LE MONDE DU FLEUVE
LE BATEAU FABULEUX
Philip. J. Farmer. J'ai Lu

Voici enfin, en deux volumes et à un prix plus abordable, le premier volet de la grande trilogie de P.-J. Farmer : *Le Fleuve de l'Eternité* !

Y a-t-il une autre vie après la mort ? Il semble que oui puisque l'humanité se réveille un beau matin sur les rives d'un immense fleuve. L'herbe y est d'un vert tendre et le ciel céruléen. Depuis le premier pithécanthrope jusqu'à l'extra-terrestre qui a causé la perte de l'humanité en 2008, ils sont tous là, ressuscités et essaimés le long du fleuve, sans — *apparement* — le plus petit souci d'ordre chronologique ou communautaire.

Le Monde du Fleuve, bien que différent de tout ce qu'ils avaient pu imaginer, apparaît comme un Paradis parfaitement viable... Mais rapidement, ces hommes et femmes, ressuscités avec leur corps régénéré de 25 ans dans un « état » d'anarchie idéal, vont céder à leurs instincts belliqueux et mesquins.
Sir Richard Francis Burton (1821-1890), qui ne croit pas être au Paradis, décide de remonter le cours du fleuve jusqu'à sa source où il pense trouver la clef de l'énigme. Commence alors un très long voyage, fertile en rebondissements et en découvertes plus ou moins agréables !
Dieu existe-t-il ? et, dans l'affirmative, quelles sont ses motivations ?
Philip José Farmer aborde ici la question sous un angle peut usité où la question est moins de savoir *qui* a ressuscité l'humanité que *pourquoi* ?
Dans quel noir dessein ?

Signalons pour les impatients que les deux volumes suivants *(Le Noir Dessein et Le Labyrinthe Magique)* sont disponibles aux éditions Robert Laffont.

CHROMOVILLE
Joëlle Wintrebert. J'ai Lu

Bâtie tout en hauteur, elle monte à l'assaut du ciel. Strate après strate, son architecture s'affine et ses couleurs varient. Esthétique et perverse, baroque et séduisante, telle est la Ville. Symbole viril d'un pouvoir hiératique, elle abrite dans ses entrailles, du plus bas niveau jusqu'au plus haut, diverses couches sociales différenciées par des pigmentations de peau artificielles.
Petit monde clos, autarcique, la Ville est régie par un système de castes (les couleurs), et supervisée par un gigantesque ordinateur central.
Dans cette société patriarcale typique, où le pouvoir exécutif est détenu par les « prêtres », l'ascension sociale est en vain mot pour qui n'a pas le don de *chorège* — surtout si l'on est une femme !
Chromoville est l'histoire d'un complot organisé par des femmes. Il est intéressant de noter que la révolution décrite par Joëlle Wintrebert n'échappe pas à la règle générale qui veut que ce soit dans les hautes couches sociales que les incendies se déclarent !
Malgré une écriture brutale et incisive, des phrases courtes et sèches, une certaine sensualité (froide) émane de ces pages. Est-ce dû au fait qu'une main féminine tenait la plume ? Notons aussi, détail intéressant, que la psychologie de la grande majorité des personnages est basée sur la sexualité — sexualité omniprésente du début à la fin de l'ouvrage.

Chromoville : un roman haut en couleurs où l'on apprend que le vainqueur n'est pas toujours celui que l'on attendait !

Xavier Perret

LES YEUX DE LA MOMIE
Robert Bloch. NéO

NéO, qui par la force des choses (et de la crise) est désormais la seule maison d'édition publiant une collection régulièrement approvisionnée en fantastique, a décidé de faire de 1984 une année Ray-Flanders. Mais ce sera aussi une année fortement teintée de Bloch, puisque trois recueils sont prévus, regroupant tous ses textes déjà parus en français, mais jamais repris en volume. Ainsi, plusieurs autres éditeurs (J'ai Lu, Fleuve Noir, Clancier-Guénaud) ont déjà mis, ou vont mettre, l'auteur de *Psychose* à leur catalogue. *Les yeux de la momie* contient onze nouvelles, datées de 1938 à 1953. Dans beaucoup de ces textes, Bloch use et abuse de l'admiration, de l'amitié, de l'influence de Lovecraft. C'est le cas de « Le visiteur des étoiles », « L'ombre du clocher », « Manuscrit trouvé dans une maison déserte », où l'on retrouve sectes démoniaques et monstres rampants et chaotiques chers au solitaire de Providence. Il y a aussi un texte en hommage à Poe, et écrit à la manière du maître : « Le phare »...

Mais nous avouons ne pas trouver que c'est là le meilleur Bloch : un « à la manière de » ne peut par définition être très personnel et, si Lovecraft a été pour Bloch un déclic, nous pensons que ce déclic a eu une détente un peu longuette — si l'on en juge par un de ses plus récents romans, *Retour à Arkham* (chez NéO également), et qui à notre avis n'est pas du meilleur Bloch. *Les yeux de la momies* et *Scarabées* font partie de sa veine « égyptienne et sont déjà d'un niveau au-dessus : des yeux d'or à effet hypnotique trouvés sur une momie, des scarabées s'échappant de la bouche d'un cadavre rongé, voilà de fortes images, qui font penser aux films de la Hammer. Mais là où Bloch excelle, c'est dans cette zone incertaine où les genres fantastique/SF échappent à toute thématique rigoureuse, pour laisser place à l'horreur à l'état brut, qui monte lentement, pour exploser dans une chute brutale (mais parfois prévisible). C'est le cas de « L'étrange voyage de Richard Clayton » (un suspense psychologique sur une trame de SF), « La maison du crime » (qui se passe de commentaire — mais qu'on pourra mettre en parallèle avec le texte au même titre signé Richard Matheson, et qu'on trouve dans le recueil *Miasmes de mort*, en Livre de Poche), « Irma-la-Douce » enfin, basé sur un terrifiant personnage de petite fille douée de pouvoirs diaboliques.

Un bon recueil en moyenne — et autant de petits films, là encore, que chaque lecteur pourra réaliser dans sa tête. Car chaque nouvelle de Bloch sembla avoir été écrite pour le cinéma, chacune est *déjà* un scénario. Et pour en terminer, et en revenir à Matheson (avec qui la comparaison est inévitable), nous dirons que Bloch, dont l'écriture sacrifie tout à l'effet, est meilleur scénariste qu'écrivain (il n'y a qu'à comparer *Psychose* — le roman — avec le film d'Hitch), alors que Matheson, styliste qui a un diamant en guise de plume (nous parlons naturellement du Matheson des années 50 et 60), ne parvient pas toujours à étirer ses scénarios à la dimension d'un film de long métrage (faut-il évoquer *Chroniques martiennes* ou *Les dents de la mer III* ? —) De quoi alimenter des discussions, en tout cas !

Jean-Pierre Andrevon

SCIENCE FICTION
DENOEL - 38 F

Une nouvelle revue de sci-fi ! Avec, en vedette, le grand James G. Ballard ! Feuilletant le premier numéro, on s'aperçoit qu'elle n'est pas si « nouvelle » que ça. En effet, il nous semble avoir entre les mains un exemplaire « maquillé » de la revue *Orbites* lancée en 1982 par les éditions Oswald et disparue depuis. Ce n'est donc pas une surprise de retrouver Daniel Riche au même poste de rédacteur en chef. Mais peut-être *Orbites* était-elle née trop tôt ?
« Une nouvelle revue de science-fiction ? Oui, » dit Daniel Riche « Parce qu'il le fallait ». Pourquoi ? Pour restituer à la SF des lettres de noblesse qu'elle ne semble pas avoir perdues ? Ou est-ce une nouvelle opération commerciale ? Quelques articles intéressants au sommaire de *Science-Fiction* : à la suite d'un texte où Philippe Curval se contemple admirativement l'ombilic, Emmanuel Jouanne tente de répondre en quelques pages astucieuses à la question : *pourquoi la science-fiction ?* Et, bien entendu, des études sur James Ballard, interviews, témoignages et autres documents. Quelques nouvelles aussi (mais peu), dont une de l'ex-femme de M. Moorcock (Hilary Bailey), et une moins connue de J.G. Ballard lui-même : « Souvenirs de l'Ere Spatiale ».
« Depuis quelques années, les revues de SF sont devenues des météores. Apparitions soudaines, bref éclat... et trou noir. » (Stan Barets in *Orbites* N° 2).
Malgré une mise en page particulièrement désagréable, souhaitons à *Science-Fiction* (qui paraîtra à raison de trois ou quatre numéros par an) une longue vie et un succès que d'autres auraient mérité.

Xavier Perret



MANIFESTATIONS

L'Association française du cinéma d'animation (AFCA) organisera, les 14 et 15 avril à Marly-le-Roi, dans le cadre de l'Institut national d'éducation populaire et avec sa collaboration, le 2e Festival national du film d'animation.
Cette manifestation a pour but de promouvoir la production française dans tous les domaines d'application du film « image par image » : courts et longs métrages, films expérimentaux, didactiques, techniques, films commandités et publicitaires, génériques, séquences ou séries télévisées, etc., achevés depuis le 1er janvier 1983.
Dans le prolongement du festival et afin d'en élargir la résonance, l'AFCA organisera le 22 mai une Journée du film d'animation qui se déroulera simultanément dans plusieurs villes de France.
Adhésions, inscriptions, renseignements : AFCA, BP 417-09, 75423 Paris Cédex 09.

FLASH - FLASH - FLASH

Paris : Les dates (provisoires) du 14e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction viennent d'être fixées : c'est du 15 au 25 novembre que devrait avoir lieu cette grande manifestation populaire, à nouveau au Rex. Le programme envisagé comprendrait le traditionnel hommage à la Hammer Film *(La femme reptile, Dr. Jekyll et Sister Hyde, Raspoutine, Les maîtresses de Dracula* et des épisodes de la nouvelle série TV), une rétrospective du cinéma anglais et italien des années 60, et une Compétition Internationale de 22 films dont (sous réserve) : *Evil Dead n° 11, Mutant II* (U.S.A.), *Space Vampires* (USA), *Le singe meurtrier* (Italie), etc.

PUBLICATIONS

Monster-Bis
Norbert Moutier, 34 bis route d'Olivet, 45100 Orléans.

C'est sous une magnifique couverture couleurs que se présente le tout nouveau numéro de « Monster-Bis », fanzine « consacré au cinéma marginal ». Rien de marginal, pourtant, dans ce n° 33 : un dossier sur les ordinateurs fous, un hommage à Victor Mature (avec filmographie), un très détaillé compte-rendu du dernier Festival de Paris et un entretien avec Dario Argento. Sans doute l'une des meilleures revues-amateur actuelles...

Halls of Horror
Titan Distributor, PO Box 250, London E3 4 RT (GB).

Actuellement l'une des deux revues britanniques consacrées au cinéma fantastique, « Halls of Horror » propose un alléchant sommaire pour son n° 26 : des nouvelles internationales, la bd de *The Monster Club*, un portrait de Donald Pleasence, un entretien avec Barbara Steele, un article sur les grands acteurs de l'épouvante, etc. Contrairement à son excellent confrère « Starburst », « Halls of Horror » semble surtout se pencher sur le passé du 7e art. Un regard nostalgique que les fans apprécieront...



Courrier

● « J'ai découvert votre revue par hasard, au mois de décembre 83 à Montpellier où j'étais de passage. En sortant d'un cinéma de quartier, où j'étais allé voir *War Games*, je cherchais un magazine sérieux traitant du film. J'entrai dans un bureau-tabac et, caché derrière un tas de revues, je tombai sur l'E.F. Je fus agréablement supris par les photos et la longueur des articles. Le jour suivant, je m'abonnai !

Ayant vécu en France six ans, je trouve que votre magazine est le plus complet du genre, et couvre d'une façon remarquable toutes les rubriques consacrées à la SF et au fantastique. Enfin, une revue complète, qui peut répondre aux exigences du cinéphile le plus difficile : vos articles se caractèrisent par leur sérieux, leur qualité, et la profondeur de leurs analyses, que beaucoup d'autres revues ne peuvent qu'envier.

Je trouve votre partie « dossier » vraiment excellente, que tout vrai amateur de fantastique se doit de posséder. Vivant actuellement en Grèce, votre revue est un guide indispensable, qui me permet d'être toujours à la pointe de l'actualité, dans un pays où le 7e art est encore trop souvent délaissé ou ignoré : les amateurs du genre sont pratiquement inexistants !

Bravo une fois de plus pour votre tâche difficile, et continuez dans cette voie : vous êtes et resterez pour longtemps encore la meilleure revue de ce genre qui est cher à nous tous cinéphiles : le Fantastique ! »

Spyros Kaloghiros,
17562 Athènes. Grèce





Quand on devient minuscule, même les jouets peuvent être terrifiants ! C'est ce que découvre Lily Tomlin dans « Incredible Shrinking Woman ». (Photo demandée par Renée Gille).

● Avant tout, un grand bravo à l'E.F. pour l'ensemble de ses numéros et surtout pour le 42, particulièrement copieux en photos et articles. J'ai beaucoup aimé le gros plan sur *La foire des ténèbres*, pourtant, il y avait quelques détails qui « clochaient »... Par exemple, Pam Grier, âgée de 24 ans selon vous, est donc née en 60 ou 59 — remarquée à l'élection de Miss Colorado 70, elle devait ainsi avoir 10 ou 11 ans, et ça, c'est du fantastique !

Et puis, un petit reproche, pour James Stacy, qui joue Ed le Barman : il y a un peu plus de 10/12 ans, c'était un acteur TV célèbre (« Le Ranch L ») et peut-être qu'une carrière au cinéma se serait ouverte devant lui, si un accident de moto, provoqué par un chaufard, n'avait totalement compromis sa carrière, son avenir, sa vie. Il a eu le courage d'essayer de refaire surface, ce qui est magnifique, alors un tout petit article sur lui ne serait que justice ! Peut-être y avez-vous pensé, sinon c'est vraiment triste pour lui et pour tous ceux qui l'aimaient bien, et qui continuent d'admirer sa force de vie. Cordialement. »

Evelyne Boïdo, 06300 Nice



● « Tout d'abord, je veux ici dire mon admiration pour Bertrand Borie et ses écrits, d'une valeur inestimable pour les passionnés de partitions pour écran. Il est l'un des rares critiques qui sache apprécier John Williams à sa juste valeur depuis le premier numéro de l'E.F. Une seule faille a eu lieu dans son jugement : dans le n° 38, il écrivit sa critique de la partition musicale de John Williams pour *Le retout du Jedi* sans avoir vu le film dont elle est l'un des piliers. De plus, je pense que « Ewok celebration » et le « Finale » sont merveilleux. Le premier thème est d'une richesse vocale extraordinaire et d'une cocasserie rythmique indéniable, tandis que le second ne pouvait être qu'une « récapitulation mélodique » car précisément il est une sorte de dernier regard sur la saga.

J'épargnerai à l'équipe de rédaction des louanges qui n'en finiraient pas, et je propose que vous publiiez des photos des rédacteurs au début de leurs articles (ainsi, on pourra voir que Gilles Polinien ressemble à Luke Skywalker et Alain Schlockoff à F.F. Coppola !). Je pense, enfin, qu'un dossier spécial John Williams s'impose, car après tout, c'est à lui que l'on doit les meilleures b.o. de films depuis une décennies, ne travaillant qu'avec les meilleurs (Donner, Spielberg et Lucas) ».

Kemal Mohamedou, Alger



Il vaut mieux éviter toute discussion face à Bobbie Bresee ! Un malencontreux commerçant l'apprendra à ses dépends... (Photo de « Mausoleum », demandée par Mireille Leprince).

● « Je n'ai pas pour habitude d'écrire à des magazines, mais ayant découvert votre journal par hasard, j'ai tenu à vous féliciter pour deux points. Tout d'abord, l'article sur *La foire des Ténébres* est très complet. Certaines revues ont consacré quelques pages à des films tels que *La 4e dimension*, mais je n'ai jamais lu quelque chose d'aussi complet dans un magazine de cinéma. Donc, un bon point pour l'équipe. Ensuite, une idée m'a paru plus qu'excellente : la rubrique maquilleur. Etant moi-même passionné de maquillage, je vous laisse imaginer le hurlement de plaisir que j'ai poussé en découvrant cette rubrique. Pourquoi ne pas créer une section spéciale « maquillage » ? Accompagnée de fiches techniques : je suis certain que nombre de vos lecteurs seraient intéressés ! A chaque parution, un nouveau maquillage avec ses explications. Bien que certains maquilleurs soient réticents à l'idée de livrer leurs secrets, il s'en trouvera toujours certains pour aider les jeunes talents. »

Frédéric Ronetting,
13910 Maillane.



● « Je possède tous les numros de l'E.F. (sauf le 4) et vous félicite ! Vous êtes une revue qui s'est améliorée de numéro en numéro, et qui le fait toujours, une revue indispensable pour les fans du fantastique, paticulièrement ceux qui habitent le province. Dans ma région ne sort hélas que le quart (et encore) des films présentés à Paris. J'ai raté des films tels *Cujo, Basket Case, Shining*, et bien d'autres. Les habitants de la capitale ne connaissent pas leur bonheur ! Heureusement que vous êtes là ! Pourquoi ne proposeriez-vous pas une émission TV sur le cinéma fantastique comme l'avait fait Michel Lancelot voici quelques années ? Je voudais enfin signaler ma satisfaction pour le Club Filmusic, et redonner son adresse pour tous les amateurs de musique de films : 16 rue de la Folie Méricourt, 75011 Paris. Tél. : 805.28.37. Ils fournissent également des affiches ! »

Frédéric Verneuil,
76520 Gouy par Boos.

COLLECTION « L'ECRAN FANTASTIQUE » : LA MAGIE DU CINEMA !

Les Tables des Matières de l'Ecran Fantastique figurent dans nos numéros 12, 28, 33 et 42.

Nᵒˢ 2 et 4 épuisés.

Toutes commandes : Media Presse Edition — 92, Champs-Elysées 75008 PARIS
Anciens numéros : 1 à 21 : 17 F l'exemplaire — 22 et suivants : 20 F — Frais de port (l'exemplaire) : France : 2 F. Europe : 4 F.

BULLETIN D'ABONNEMENT

à adresser avec le règlement correspondant à :
MEDIA PRESSE EDITION
92, Champs-Elysées, 75008 PARIS - Tél. : 562.03.95

Nom de l'abonné(e) : ....

Adresse : ....

Code Postal .... *Ville* ....

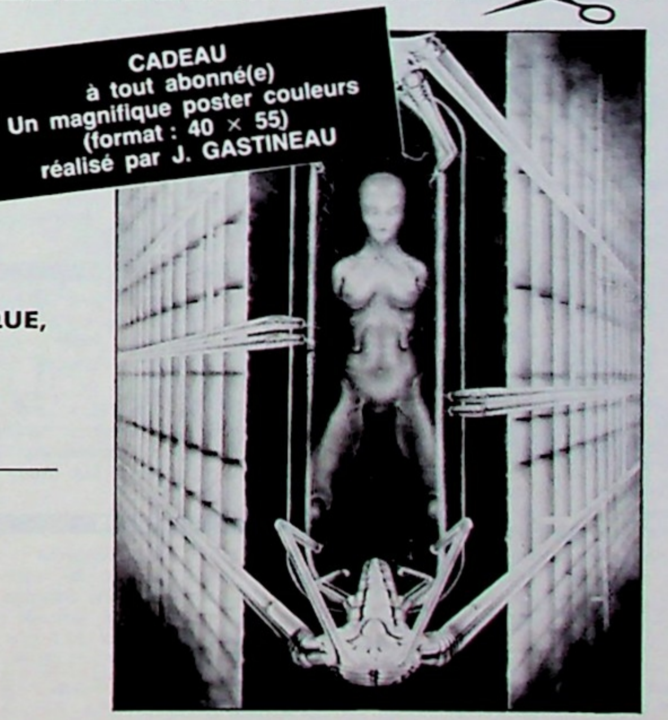
Je souscris ce jour un abonnement à **L'ECRAN FANTASTIQUE,** à compter du prochain numéro.

Ci-joint mon règlement à l'ordre de « Media Presse Edition »

Abonnement : France Métropolitaine : 11 : nᵒ : 180 F
Europe : 210 F. Autres pays (par avion) : nous consulter

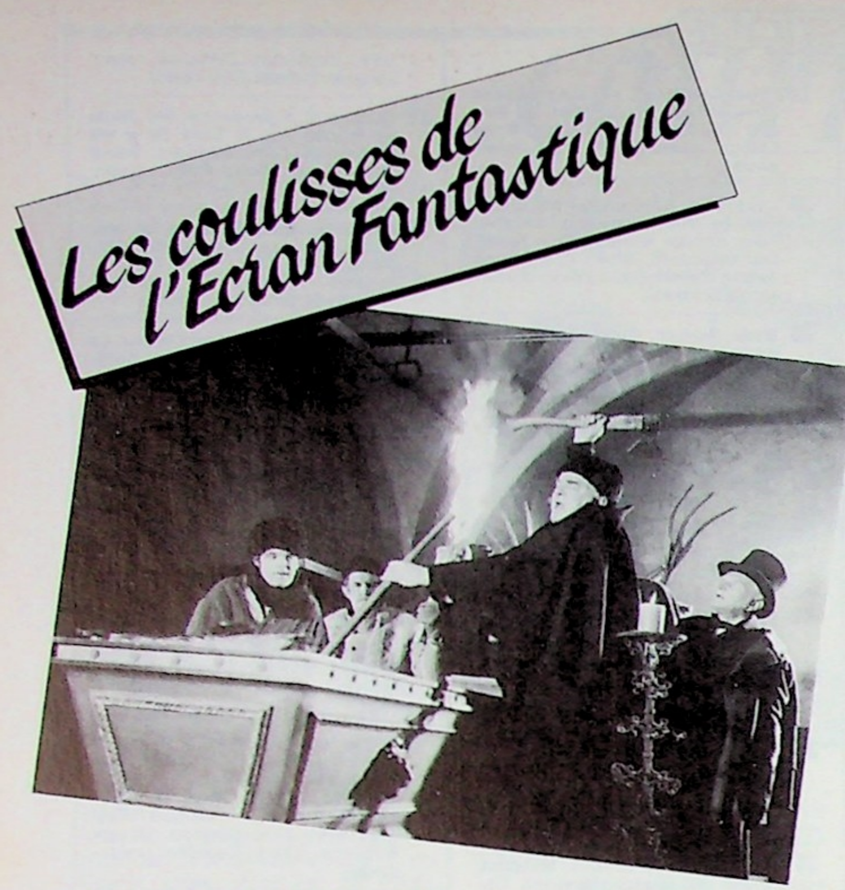
Anciens numéros : Nᵒ 1 à 21 (Nᵒ 2 et 4 épuisés) : 17 F l'exemplaire
Nᵒ 22 et suivants : 20 F l'exemplaire.
Frais de port France : 2 F par exemplaire.
Europe : 4 F par exemplaire.
Autres pays (par avion) : nous consulter.
Pour toute demande de renseignements, joindre une enveloppe timbrée.

CADEAU à tout abonné(e) Un magnifique poster couleurs (format : 40 × 55) réalisé par J. GASTINEAU



Diffusion : NMPP. Composition : Cadet Photocomposition. Impression : Imprimeries de Compiègne et Berger Levrault. Dépôt légal 2ᵉ trimestre 1984

Les coulisses de l'Ecran Fantastique



La photo-mystère : Dans quel film (sorti en France) nos amis les vampires sont-ils une nouvelle fois victimes de l'effroyable cruauté des humains ? Envoyez rapidement votre réponse sur carte postale à « L'Ecran Fantastique », « La photo-mystère », 9, rue du Midi, 92200 Neuilly. **Solution dans notre prochain numéro.**

Solution de la « photo-mystère » précédente : Il s'agissait du dernier film de Mario Bava, *Shock* (1977), la photo représentant Daria Nicolodi aux prises avec David Collin Jr. Nous ont les premiers envoyés une réponse exacte : Laurent Aknin, Yvan Auger, Thierry Chevalier, Michel Grecq, Olivier Cruxé, Benoit Didier, Jean-Christophe Drocourt, Sylvain Fabre, Pascal Faye, Eric Ferrandi, Stéphane Jaquesson, Stéraphin Lampion, Christophe Legitimus, M. Larbaletrier, Thierry Lüdecke, Olivier Richard, Frank Roussel, Gilles Stainber, Eric Charbonnel, Alexis Bernier, Christophe Guilhem, Eric Fourmental, Frank Rousseau, Gonzalo Antonelli, Bruno Nissen, Jean-Claude Sagot, Laurent Frutoso, Alain Marietti, Climent Mompo et Jean-Luc Tual.



RECHERCHE

RECHERCHE anciens numéros de « L'Ecran Fantastique » et « Horizons du Fantastique », à prix raisonnables. Bruno Molette, 20, rue du Marché, 58210 Château-Chinon.

RECHERCHE affiches sur les loups-garous à l'écran et photos de la transformation du *Loup-garou de Londres*. Henri Bernard, 2, rue léon Bérard, 42400 St-Chamond.

RECHERCHE tous documents, renseignements et autres se rapportant au mythe du loup-garou, en vue du tournage d'un court-métrage fantastique. Ecrire à : Frédéric Rourettiro, BP 7, 13910 Maillane.

RECHERCHE b.o. de *Furie* et *Dracula* de John Williams, ainsi que tous documents le concernant. Egalement : cassette vidéo (Bétamax ou VHS) de *1941* de Steven Spielberg. Mohamedou Mahmoudy, Ambassade de Mauritanie, BP 276. El Mouradia. Alger.

RECHERCHE affiches des trois « Guerres des étoiles ». Catania Antoine, Quartier Boudème, BTH 12, appt. 90, 13500 Martigues.

CORRESPONDANT

JEUNE 21 ans voudrait correspondre avec jeunes filles aimant le fantastique et la SF. Richard Bilski, Central Parc, Bât. B1, 13400 Aubagne.

RECHERCHE passionné(e)s du cinéma fantastique pour discussions et éventuellement projet de court-métrage. Tél. : 243.50.79 (Marc).

ECHANGE

ECHANGE la cassette VHS du *Vampire à soif* contre celle du *Chien des Baskerville* (version 1958). Jenny Pascal, 12, rue de Champagne, 68400 Riedisheim.

ECHANGE n° 38 de l'Ecran Fantastique et l'affiche de *Ténèbres* contre le n° 4 du même journal. Frédéric Verneuil, 439 les Frier, 76520 Gouy par Boos.

RADIOS

RADIO LIBRE de Montpellier : « Le voyage fantastique ou la rencontre d'un autre type » est une émission sur la fanstastique et la SF, diffusée tous les samedis de 19 h à 21 h sur Air Libre 88.8 Mhz. Tél. : (67) 41.05.09.

EMISSION « Héros et Robots » (SF et B.D.) sur Radio le Mans, 102,5 Mhz, en FM, tous les samedis soirs de 19 h 30 à 21 h.

REVUES

PARTICIPEZ au seul fanzine entièrement vampirifique : « L'écho de Transylvanie ». Ecrire à : Y. Lift, 8, rue Poirier, 94160 St-Mandé.

OPTION, une nouvelle revue SF/fantastique vient de naître ! Nouvelles, articles, dessins, illustrations. Ecrire pour tous renseignements à : Laurent Pfeiffer, « Collectif Science-Fiction », 12, rue Finkmatt, 67000 Strasbourg. Le numéro : 15 F (+ 6,30 F de port).

TOURNAGE

RECHERCHONS deux personnes (une fille, un garçon) entre 18 et 25 ans, ayant si possible quelques dons pour la comédie, pour le tournage d'un film début avril, aux environs de Paris. Gilles Nouveau, 7, allée Raymonde, 93320 Pavillon-sous-Bois. Tél. Didier : 832.17.83.

AMATEURS ou professionnels, montrez vos films 16 mm et S-8 ! Chaque passage est rémunéré. Ecrire à : Claude Villat, 17, rue des Allobroges, 1227 Acacias. Genève. (Suisse).

VENTE

VENDS films S-8 muets, N et B, 60 m (60 F pièce) : *The Revenge of Frankenstein, Godzilla vs the Thing, Ghidrah, The Spider* et *Godzilla* (4 bobines de 60 m : 250 F). Jacques Delmas, Chozeau, 38460 Cremieu.

VENDS environ 1 500 livres fantastique/SF (« Fleuve-Noir », « Galaxie-Bis », « Fiction »), fanzines et magazines. Envoyer liste de recherche, Marc Charamathieu, 3, rue des Bastions, 50100 Cherbourg.

VENDS BD de SF/fantastique, humour, etc. Liste contre enveloppe timbrée. Pascal Régnier, résidence de l'Omèze, Br K, 84700 Sorques.

VENDS B.D. de SF/fantastique à prix exceptionnel ! Christophe Cornesly, 2, rue Oudinot, 61250 Damigny.

VENDS affiches de cinéma fantastique. Liste sur demande. Mathieu Doll, 1 bis, avenue paul Dérantède, 54520 Laxou.

VENDS film vidéo *Spectre*, neuf, bétamax. 600 F. J.F. Pernal, 39, rue Pierre Lefranc, 66300 Thuir.

VENDS « Who's Who on Horror and Fantasy Films » et autres publicatins. Liste sur demande. Philipe Rège, 215, cité du Moulin à Vent, Bt. C, 63370 Lempdes.

VENDS ou échange important lot d'affiches étrangères. Marcel Verlinden, Ebbing 24, 2901 Londerzeel. Belgique.

VENDS env. 2 000 affiches cinéma tous genres, tous formats, récentes et anciennes. Catalogue sur demande. Ch. Joor, 9, rue de l'Athénée, 1050 Bruxelles. Belgique.

VENDS film vidéo bétamax (neuf) v. f. : *Spectre*, de Ulli Lommel. 600 F. J.F. Pernal, 39, rue Pierre Lefranc, 66300 Thuir.

VENDS bandes originales de films fantastiques, état excellent. Jean-Mars Cosquéric, 18 villa Hochard, 93380 Pierrefitte (822.75.67).

VENDS affiches cinéma (40 × 60). Nombreux titres (*Octopussy, Jaws 3-D*, etc). Prix : 35 F l'une. Liste complète contre enveloppe timbrée. F. Laurent, 5, rue des Eglantines, 33320 Eysines.

VENDS «Première» nombreux numéros, ou échange le tout contre les numéros 1 et 2 de l'Ecran Fantastique 2e série, période 1973. Marc Manceau, « Chasse-Lièvre » Crottet, 01290 Pont de Veyle.

VENDS b.o. de *Thunderball, Bons baisers de Russie, Les aventuriers de l'arche perdue* et affiche de *La lune dans le caniveau*. Laurent Lindebrina 36, rue du Roussillon, 78690 Les Essarts-le-Roi.

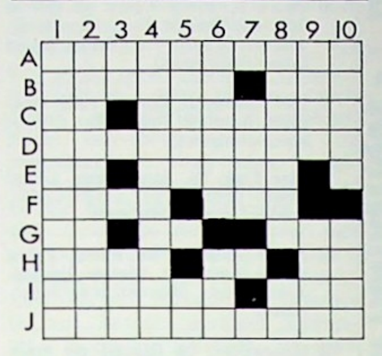
ACHAT

ACHETE (bon état) E.F. n° 4 et « Nostalgia » n° 1 et 2. Rémi Depret, 290 R, avenue Napoléon Bonaparte, 92500 Rueil Malmaison.

ACHETE tout document, photo, posters concernant les trois volets de *La guerre des étoiles*. David Mauqui, 8, rue des Sapins, Blaincourt-les-Précy, 60460 Précy-sur-Oise.

MOTS CROISES N° 17

PAR MICHEL GIRES



Horizontalement :

A. Réalisateur de *One Dark Night*
B. Incarna par deux fois le roi Arthur - Est parfois meurtrier
C. Initiales d'un célèbre Président- Mit en scène.
D. Réflexion profonde.
E. Sa Majesté. Réalisa plusieurs *Charlie Chan* avec Sidney Toler (en désordre).
F. L'un des Etats Unis. Diplôme Universitaire Technique.
G. Auteur du roman « Le dernier rivage » (initiales) - Dirigea souvent Peter Cushing (initiales) -Lettres de *Flesh*.
H. Synonyme de sanglant - Initiales de *Rambo* - Possédé.
I. Est souvent frais - Héros invincible.
J. Préparation à la guerre.

Verticalement :

1. Incarna un célèbre personnage d'Heroic Fantasy.
2. Avec le n° 3, film interprété par Oliver Reed.
3. Article - Lettres de rouage.
4. Vedette principale de *War Games*.
5. Peut être de lieu ou de temps -Vedette de *Canicule* (initiales).
6. Incarna Buck Rogers - Nom de l'auteur du « Juif errant ».
7. De même.
8. Médecin - Préposition
9. Lettres d'Ethiopie - Prénom d'un Bond.
10. On n'en revient pas - Première victime d'*Alien*.

SOLUTION N° 16

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
A	O	R	D	I	N	A	T	E	U	R
B	P	E	R	I	O	D	I	Q	U	E
C	E	V	E	■	M	A	N	I	A	C
D	R	E	S	■	I	G	O	R	■	O
E	A	R	S	E	N	E	■	■	G	M
F	T	S	E	■	A	■	A	D	A	M
G	I	I	■	A	T	O	M	I	S	E
H	O	B	S	T	I	N	E	E	■	N
I	N	L	■	■	O	D	■	T	T	C
J	S	E	I	G	N	E	U	R	■	E

Antony and Cleopatra

(John Scott, 1971, Rééd. jap. Polydor 25 MM 9045
Importation Media 7)

Enfin une réédition de la trop rare partition de John Scott pour le film (inédit en France) réalisé en 1971 par Charlton Heston d'après la pièce de Shakespeare. Disque rare dès l'origine puisque, édité seulement en Grande-Bretagne, il était rapidement devenu introuvable, entraîné sans doute dans la chute par le relatif échec du film lui-même, et ce en dépit de sa très belle présentation et surtout du fait qu'il s'agissait là, à n'en point douter, d'un des plus beaux fleurons de la musique de cinéma à grand spectacle ! A l'époque, John Scott — qui s'est depuis si brillamment illustré avec en particulier *Nimitz (The Final Countdown)* — s'était déjà fait remarquer par ses partitions pour *Sherlock Holmes contre Jack l'Eventreur* et surtout par *Les Turbans Rouges (The Long Duel)*. Avec *Antony and Cleopatra* il s'imposait d'évidence comme l'un des très grands de la musique cinématographique. L'ampleur épique de ses thèmes, alliée à une distinction teintée parfois d'un raffinement tout oriental, conférait notamment à cette partition un mélange composite de grandeur, d'héroïsme et de tendresse des plus appropriés pour traduire l'atmosphère de la tragédie shakespearienne : le « love theme », parfois tendre (début du « Main Title ») ou tragique (« Death of Antony ») atteint dans ses envolées épiques une tonalité tragique poignante (« Prelude to Part 2 », et surtout le « Main Title », deux fort belles pièces, en particulier le second, grâce à la splendide progression qui l'anime), parfois augmenté de chœurs qui viennent accroître son caractère grandiose « End Titles »). Même utilisation, plus superbe encore, des chœurs, avec le second grand thème de l'œuvre, celui de Cléopatre, dans « The Berge She Sat In. »
Quelques beaux morceaux guerriers jalonnent par ailleurs l'œuvre, tels « One Will Tear The Other » et surtout le brillant « He Goes Forth Gallantly », « The Battle of Actium » constituant un autre sommet de l'œuvre, sur un ton fort différent — à type de scène égal — de ce qu'avaient pu faire Alex North pour la bataille d'Actium dans *Cleopatre* ou Miklós Rózsa pour la bataille navale de *Ben-Hur*.
En 1971, John Scott signait avec *Antony and Cleopatra* un chef-d'œuvre du genre qui n'a rien perdu de ses vertus et que réhausse pleinement la très bonne gravure de cette réédition : l'enchaînement de l'enregistrement, long de quarante minutes, permet en outre de suivre pas à pas la tragédie de Shakespeare, avec, pour agrémenter le tout, une pochette prestigieuse, copie de l'original, illustrée de photos en couleurs faisant référence à chaque extrait.
A ne manquer sous aucun prétexte !

Cheyenne Autumn

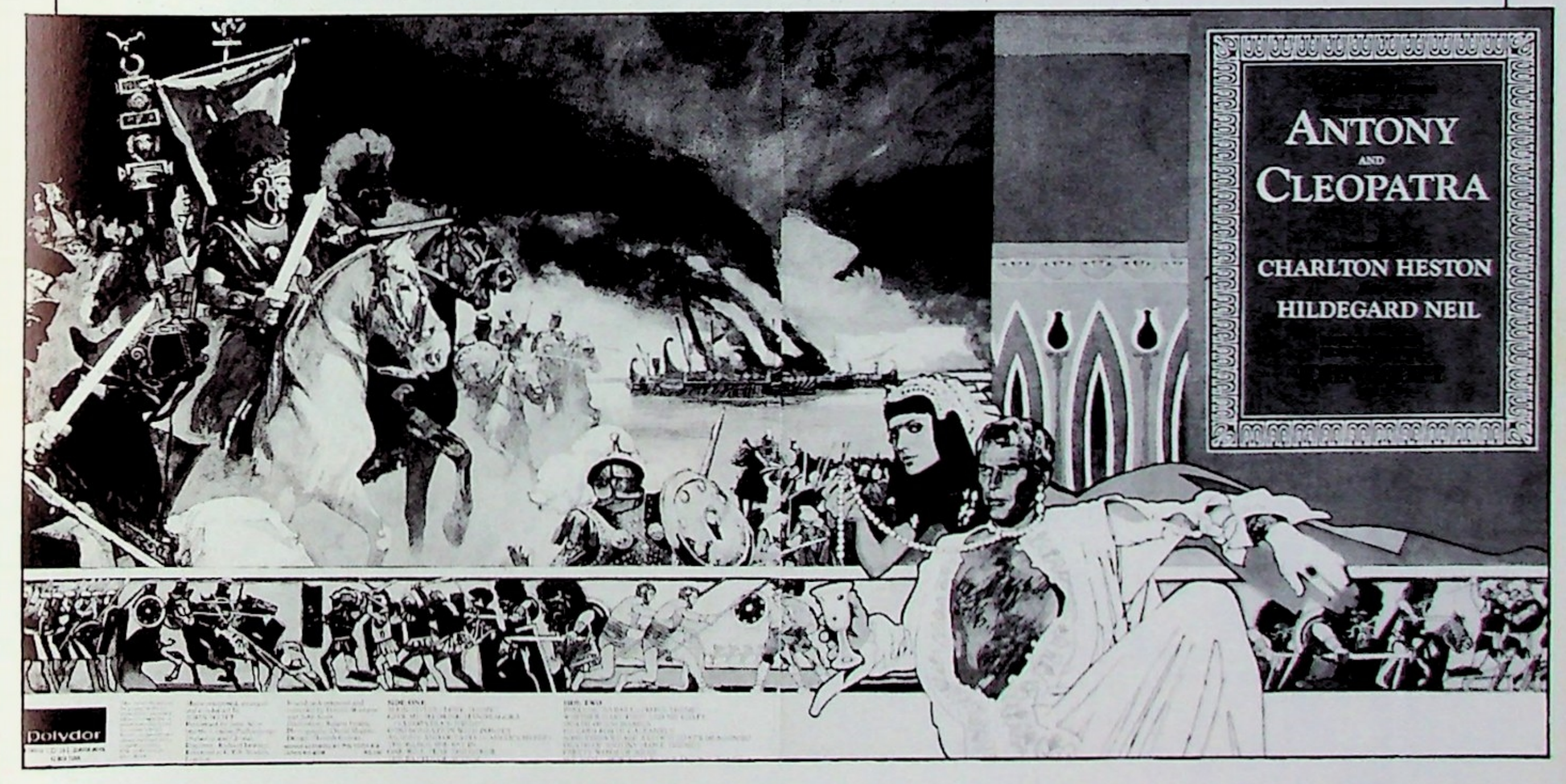
(Alex North, Label X LXSE 1-003/Importation Media 7)

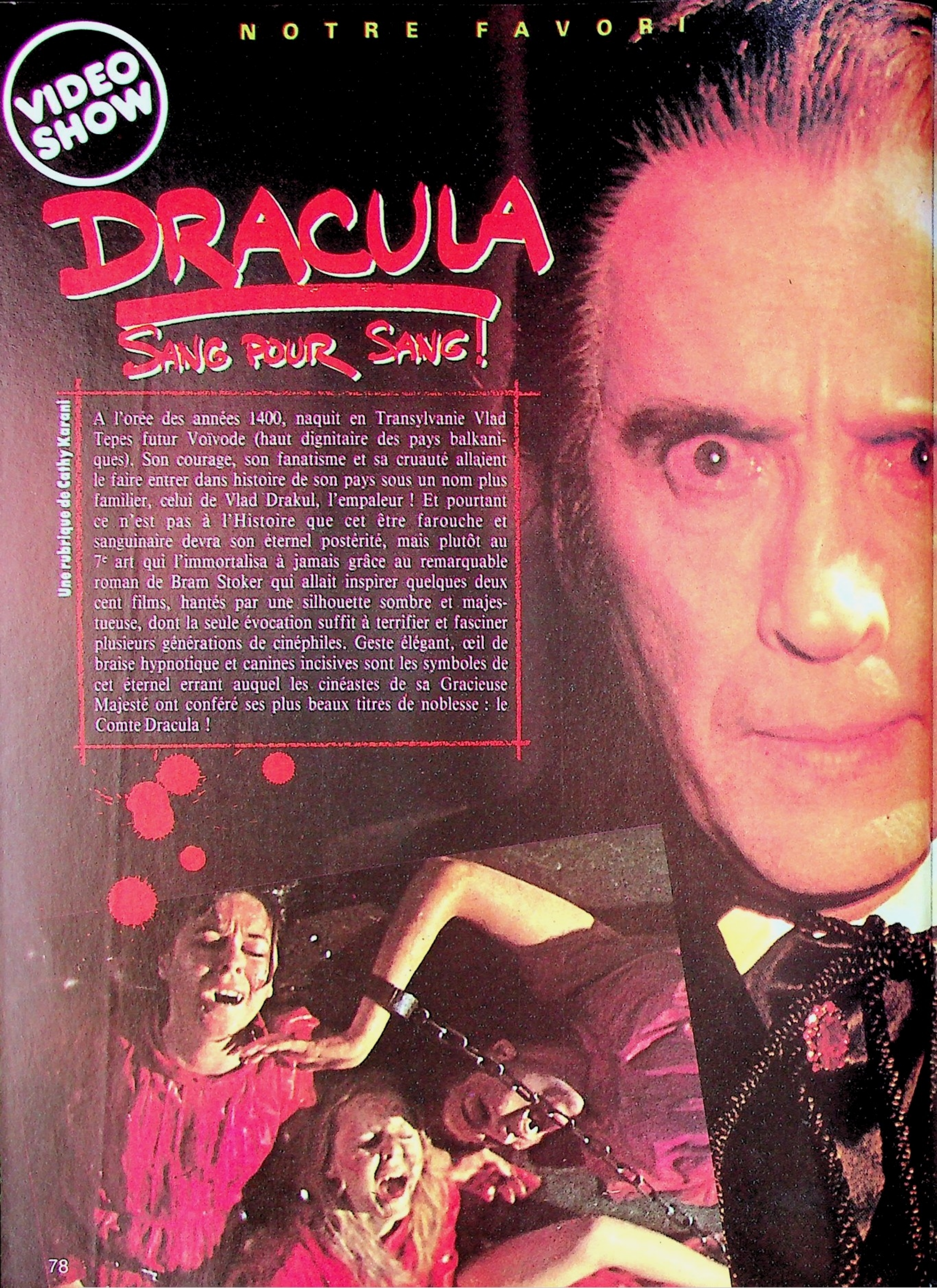
Félicitons Label X d'avoir *enfin* sorti (20 ans après le film !) l'excellente musique d'Alex North pour le film de John Ford *Les Cheyennes*, qui resta mystérieusement boudée jusqu'à ce jour par les éditions discographiques. Comme pour les deux précédents enregistrements de la série (*Dragonslayer* de North et *Body Heat* de Barry) le disque consiste en un super-45 tours d'une demi-heure qui assure, outre une longueur d'écoute quasi-normale, une audition de très haute qualité.

Cheyenne Autumn retient, dès l'« Overture » et le « Main Title », la sobriété grave et tragique — ponctuée d'accords de cuivres dont l'écriture est très typique du compositeur — qui avait fait, durant cette période, certains des meilleurs aspects de partitions comme *Spartacus* (qu'on se souvienne du très beau thème des esclaves !) et *The Agony and the Ecstasy*, ainsi que, à un degré un peu moindre, *Cleopatre*. Alex North a échappé aux tonalités classiques de la musique de western — sinon peut-être, et non sans un léger clin d'œil, dans un extrait comme le brillant « Dodge City », si personnel quant à l'écriture. Il a par contre merveilleusement su capter le drame, mêlé d'une épopée presque intimiste, des personnages de John Ford, comme cela apparaît avec netteté dans des musiques comme « Rejection », « Lead our People Home » ou « The People », laissant la tension guerrière de l'histoire s'affirmer avec plus d'acuité dans le « Main Title » et l'« Entre'Acte », « Soldiers » et « Alarm », où transparaissent encore les accents déchirés dont North a su tirer un si puissant parti dans les partitions mentionnées plus haut.

En un mot, un pélerinage aux sources dont aucun connaisseur ne saurait laisser passer l'évasion.

Bertrand Borie.





DRACULA

SANG POUR SANG !

Une rubrique de Cathy Karani

A l'orée des années 1400, naquit en Transylvanie Vlad Tepes futur Voïvode (haut dignitaire des pays balkaniques). Son courage, son fanatisme et sa cruauté allaient le faire entrer dans histoire de son pays sous un nom plus familier, celui de Vlad Drakul, l'empaleur ! Et pourtant ce n'est pas à l'Histoire que cet être farouche et sanguinaire devra son éternel postérité, mais plutôt au 7ᵉ art qui l'immortalisa à jamais grâce au remarquable roman de Bram Stoker qui allait inspirer quelques deux cent films, hantés par une silhouette sombre et majestueuse, dont la seule évocation suffit à terrifier et fasciner plusieurs générations de cinéphiles. Geste élégant, œil de braise hypnotique et canines incisives sont les symboles de cet éternel errant auquel les cinéastes de sa Gracieuse Majesté ont conféré ses plus beaux titres de noblesse : le Comte Dracula !

DRACULA







Tel est le toast que Warner vient de porter à notre santé, et pour notre plaisir, en éditant trois des plus classiques incursions du Prince des ténèbres dans le 7e art : *Dracula et les femmes*, *Une Messe pour Dracula*, et *Dracula vit toujours à Londres*. Voilà un cocktail des plus diversifié et des plus savoureux que les amateurs goûteront avec un délice pour le moins égal à celui que semble avoir éprouvé l'éternel assoiffé à planter ses crocs dans le cou délicat et généreux de la très belle Véronica Carlson, malheureuse victime de *Dracula et les femmes*. Réalisé par Freddie Francis, qui dirigea Lee à plusieurs reprises, ce film souffre d'une trame scénaristique particulièrement ténue qui n'est qu'un habile prétexte à retrouver Dracula. Quelques séquences fortes jalonnent le récit (ouverture sur une jeune fille exsangue surgie d'une cloche contre laquelle son corps sonne le glas, le prêtre montant vers le château, Dracula ressuscitant de sa prison de glace, délivré par le sang) lui conférant une atmosphère d'étrangeté où filtre parfois l'épouvante. C'est cependant aux décors que revient la palme de cette production Hammer, dont le soin porté à la réalisation reste fidèle aux principes de cette célèbre maison. Presque entièrement tourné sur des toits (reconstitué en studio avec talent) où les personnages évoluent à tour de rôle en un étrange ballet de cache-cache, *Dracula has Risen from the Grave* se distingue par l'originale utilisation faite du prêtre, ici dépôt de Satan totalement asservi aux désirs de Dracula dont il est devenu le serviteur. La morale sera finalement sauve, tandis que Dracula replongera dans les affres de son sommeil tourmenté...

Seconde cassette et fleuron du lot, *Une messe pour Dracula*, l'un des premiers films réalisés par Peter Sasdy, nous ramène à la grande tradition Hammer. Bénéficiant d'un scénario particulièrement intéressant dont les ramifications s'étendent bien au-delà des manifestations du ténébreux héros, *Taste the Blood of Dracula* est bien davantage une étude profonde sur les mœurs d'une société dont le puritanisme n'a d'égal que les débauches qu'il engendre. Ainsi qu'il est de rigueur, les plus dépravés se révèlent les plus intransigeants quant aux vertus des autres, et le père d'Alice contrariant les amours de sa fille (brimades, punitions, corrections au fouet) n'échappe pas à cette règle. La somptueuse beauté des images où le rouge exerce une fascinante domination trouve son écrin dans la musique de James Bernard, qui composa l'une de ses plus admirables partitions, pour cette opposition du vice et de la vertu dans laquelle la revanche de Dracula peut être assimilée à la main du suprême vengeur. Une « messe » riche d'une magie cinématographique à laquelle Dracula ne résistera pas et qui parviendra à le renvoyer aux royaumes des ombres lors de la merveilleuse séquence finale...

Dernier flash-back, *Dracula vit toujours à Londres*, mis en scène par Alar Gibson, ne laissera certes pas un souvenir impérissable dans les mémoires des inconditionnels du Prince des ténèbres. Ultime volet contemporain des affrontements Dracula-Van Helsing, *The Satanic Rites of Dracula* s'éloigne (hélas) totalement du charme désuet de l'époque victorienne chère à la Hammer. Egaré dans le modernisme de la cité londonienne, Dracula n'exhale plus ce parfum d'outre-tombe dans lequel résidait l'essentiel de son charme, s'identifiant ici bien davantage à un homme d'affaires véreux et doté d'une folle ambition : anéantir l'humanité ! Bien peu convaincu par ce personnage de parade qui n'est plus que l'ombre de celui qui fit sa réputation, Christopher Lee est une nouvelle fois confronté à Peter Cushing, dont l'élégance rafinée demeure l'un des atouts majeur de ce film. L'autre grand atout de ce *Dracula vit toujours à Londres* réside indéniablement dans ses dernières images où se mêlent superbement l'horreur et la religion, condamnant le sanguinaire vampire à périr dans les mêmes affres que le Christ, couronné et crucifié par les branches d'un buisson d'aubépine ! Une conclusion pour le moins originale...

Un panorama trilogique qui vous fera goûter avec délices aux frissons de l'Epouvante, auxquels vous convie le Prince des ténèbres à travers ses éternelles et sanguinaires errances...

DRACULA ET LES FEMMES
(Dracula has Risen from the Grave) 1968. G.B. **Interprétation :** Christopher Lee. Véronica Carlson. Michael Ripper. **Réalisation :** Freddie Francis. **Durée :** 1 h 30. **Distribution :** Warner.

UNE MESSE POUR DRACULA
(Taste the Blood of Dracula) 1969. G.B. **Interprétation :** Christopher Lee. Gwen Watford. Linda Hayden. **Réalisation :** Peter Sasdy. **Durée :** 1 h 28. **Distribution :** Warner.

DRACULA VIT TOUJOURS A LONDRES
(The Satanic Rites of Dracula) 1973. G.B. **Interprétation :** Christopher Lee. Peter Cushing. **Réalisation :** Alan Gibson. **Durée :** 1 h 25. **Distribution :** Warner.



BEN

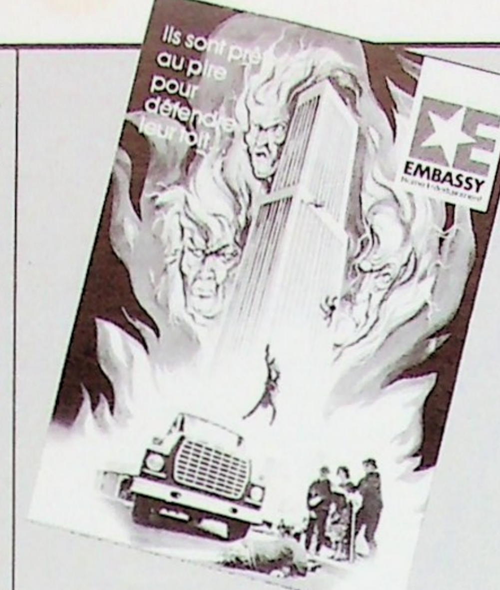
U.S.A. 1972. ***Interprétation :*** *Lee Harcourt Montgomery, Joseph Campanella, Arthur O'Connel.* ***Réalisation :*** *Phil Karlson.* ***Durée :*** *1 h 35.* ***Distribution :*** *Proserpine.*

SUJET : « Une multitude de rats affamés envahit la ville, détruisant lieux et hommes sur son passage. Tandis que la population terrifiée tente d'anéantir ce fléau, un jeune enfant malade et solitaire va se lier d'amitié avec Ben, maitre de cette horde dévastatrice... »

CRITIQUE : Soucieux d'exploiter un filon (attaque d'animaux) ayant auparavant fait ses preuves avec le passionnant *Willard*, le réalisateur sans aucunement s'être soucié de l'existence d'un scénario, s'est attelé à une suite que l'on ne peut que déplorer à la vision de cet indigeste produit. *Ben* débute en effet sur les dernières images de son prédecesseur que l'on ne regrette que plus âprement par la suite face aux pâles périgrinations d'un enfant replet (Lee Harcourt Montgomery, que l'on verra plus tard dans *Burnt Offerings*) censé nous extirper toutes les larmes de notre corps, lesquelles n'ont hélas jamais l'occasion de jaillir. En effet, malgré l'ardeur et la subtilité que Ben (en qui il convient de saluer la seule vedette de ce film) persiste à déployer à la tête de ses congénères, il ne parviendra pas davantage à les sauver du naufrage qu'à sauver le film de sa médiocrité. Il faut, pour jouer la carte de l'émotion et de la tendresse, bien plus de talent que n'en possède Phil Karlson, s'égarant plutôt dans une sensiblerie de mauvais goût (la chanson de Ben, les discusions de l'enfant avec le rat, ses quintes de toux...) ne parvenant qu'à nous irriter.

Signalons l'innovation que Proserpine apporte à cette cassette comportant une introduction à la manière des « Dossiers de l'écran », commentée par Yves Mourousi faisant certaines appréciations sur le film (qu'il n'a visiblement pas vu !) précédées de quelques pages de publicité. Une formule vidéo personnalisée dont il reste à démontrer qu'elle puisse séduire les vidéophiles !





LES POUSSE AU CRIME

(Homebodies) G.B. 1974. ***Interprétation :*** *Peter Brocco. France Fuller. William Hansen.* ***Réalisation :*** *Larry Yust.* ***Durée :*** *1 h 32.* ***Distribution :*** *Polygram*

SUJET : « Des vieillards solitaires vivant depuis de longues années dans un immeuble vétuste, se voient expulsés par un promoteur immobilier, désireux de démolir les lieux afin d'y exiger des bureaux modernes. Mais voilà, les locataires refusent de se laisser chasser... »

CRITIQUE : Ce sujet aussi actuel qu'original, mettant en lumière un problème social aigü est traité sur un ton corrosif conjuguant efficacement humour et cynisme. Loin de la lourdeur qu'aurit pu engendrer ce récit, *Homebodies* s'ingénie à nous surprendre progressivement avec une conviction qui n'a d'égale que celle de ces vieillards à défendre leurs revendications. En effet, grâce à sa remarquable structure scénaristique, le film de Larry Yust (tourné dans de surprenants décors) parvient à dénoncer les tragiques répercussions du progrès (démolitions anarchiques, expulsions sans recours, irrespect de la condition humaine) avec une profonde acuité, sans jamais céder le pas à la mièvrerie. Si les locataires sont montrés dans la détresse qu'engendre leur situation et leur âge (rabroués sans ménagements, installés tels des colis dans des cités-dortoirs), il n'entre aucunement dans le propos du réalisateur d'inciter notre compassion. Le spectateur oublie rapidement leurs visages parcheminés et leur démarche incertaine, terrifié par leur « inconscience » puérile et leur diabolique détermination (tandis qu'ils coulent placidement le promoteur immobilier dans un bloc de ciment). Filmé avec soin, *Homebodies* doit cependant son attrait majeur à l'exceptionnelle performance artistique de ses comédiens, faisant un époustouflant numéro de cabotinage que l'on goûte avec délectation. Copie excellente.

CAPITAINE KRONOS

(Captain Kronos, Vampire Hunter). Angleterre 1972. ***Interprétation :*** *Horst Janson, Caroline Munro, Shane Brian.* ***Réalisation :*** *Brian Clemens.* ***Durée :*** *1 h 31.* ***Distribution :*** *Hollywood Vidéo.*

SUJET : « Dans un petit village britannique du 18e siècle, plusieurs jeunes filles sont retrouvées vidées de leur sang et de leur jeunesse. Survint alors un mystérieux Chasseur de Vampires... »

CRITIQUE : Réalisé avec un panache qui fit la notoriété de la Hammer, *Capitaine Kronos* renouvèle avec un humour allègre le mythe du vampirisme dont il détourne avec aisance les principes établis sans que cela ne choque à nul moment le spectateur. Maniant l'écriture scénaristique avec la virtuosité qu'on lui connait en ce domaine, Brian Clemens, s'appuyant sur les classiques facteurs du genre, parvient à nous surprendre en leur conférant un souffle novateur réellement séduisant. Ainsi délivré de sa sombre crypte, l'éternel assoiffé n'est-il plus voué aux ténèbres complices. Il peut à son aise évoluer à la clarté solaire sans que cela ne nuise en aucune manière à sa quête permanente. De même sa sensibilité au crucifix, à l'ail, aux miroirs et autres colichets est-elle totalement anéantie ainsi que l'efficacité du traditionnel pieu de bois Le héros de cette pittoresque aventure ne pouvait donc s'identifier à ses prédécesseurs, tel le célèbre docteur Van Helsing. Kronos captaine du royaume et fine lame (le duel de l'auberge et du final constituent deux véritables morceaux de bravoure) évoque bien davantage un chevalier impétueux en quête des éternelles forces du Mal qu'il s'est donné pour mission d'anéantir afin de venger les siens qui en furent les victimes. L'on pourra hélas regretter le choix du comédien, lequel ne possède en effet nullement la fougue requise pour son surprenant personnage.

Mais au-delà du soin et de la qualité apportés à cette réalisation, le spectateur se voit particulièrement conquis par l'intrique, reposant sur une subtile ambiguïté, laquelle ne sera déflorée que par la stupéfiante conclusion du film.

LA MORT AUX ENCHERES

(Still of the Night) USA 1983. ***Interprétation :*** *Roy Scheider, Meryl Streep.* ***Réalisation :*** *Robert Benton.* ***Durée :*** *1 h 27.* ***Distribution :*** *Warner Home Vidéo.*

SUJET : « Sam Rice voit sa vie organisée de psychanalyste brutalement perturbée par l'assissinat dont l'un de ses clients est la victime. A la suite de ce drame il rencontre la maitresse du défunt, qui bientôt exercera sur lui une véritable fascination. Femme-enfant, ou habile meurtrière ? La réponse sommeille dans un rêve...»

CRITIQUE : Somptueux exercice de style au romantisme exacerbé par la merveilleuse partition musicale de John Kander, *Still of the Night* développe subtilement le voyeurisme et ses effets à travers le personnage du psychanalyste et sa relation avec son patient. Des flasch-back habilement incrustés au récit nous conduisent à découvrir progressivement les derniers événements vécus par ce client, et dont Sam veut absolument savoir de quelle manière ils ont influé sur sa fin tragique. C'est alors que surgit le troublant personnage féminin symbolisé dès le générique par la lune - glacial et sensuel, inquiétant et pathétique, distant et tendre. Ainsi nous apparait cette blonde lumineuse (si proche des héroïnes d'Hitchcock) et dont les attitudes contradictoires masquent une énigme qui va plonger le héros dans une profonde confusion.

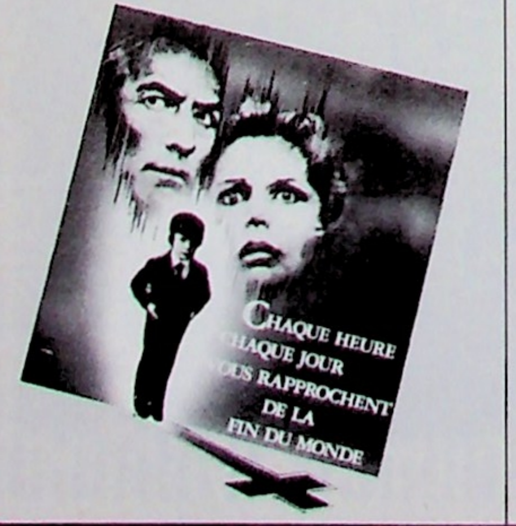
Au-delà de l'étonnant hommage rendu au Maître du genre à travers plusieurs séquences (on songe à *Mort au trousse, Vertigo...*), Benton se souvient également de Fritz Lang (l'atmosphère) ou de Cocteau (l'onirisme) aidé en cela par la photographie magnifique et glacée de Nestor Almendros (*Les moissons du ciel*), exerçant ses nuances pour renforcer le climat d'intrigue et d'angoisse né de l'ambiance nocturne dans laquelle le film baigne. Délaissant l'aisance des effets horrifiques, Benton leur préfère les brefs éclairs de terreur (la découverte du mort, la conclusion du rêve) et la tension lentement élaborée (séquences de la laverie, de la vente ou du parc) contribuant à instaurer un tableau fantastique, sur lequel se joue la relation psychologique ambigüe des deux protagonistes. Grâce à leur parfaite opposition (l'esprit rigide et cartésien de Sam face à l'insaisissable et versatile personnalité de Brooke) le duo amoureux qu'ils forment s'apparente à un duel où s'exercent le doute et la crainte en une singulière combinaison, jumelant savamment les talents de Meryl Steep et de Roy Scheider. Duplication excellentes...

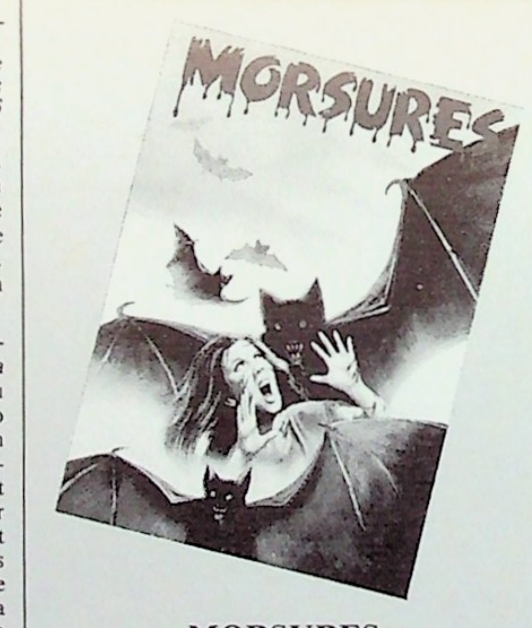
LA MALEDICTION

(The Omen) 1975. ***Interprétation :*** *Gregory Peck, Lee Remick, David Warner, Billie Whittelaw.* ***Réalisation :*** *Richard Donner.* ***Durée :*** *1 h 42.* ***Distribution :*** *CBS Fox*

SUJET : « Un diplomate américain en misson à Rome apprend que sa femme vient de mettre au monde un enfant mort-né. Afin de lui éviter ce terrible choc, il décide d'échanger le bébé contre un autre dont la mère est morte en couches. Damien vient de trouver des parents et Satan un berceau...»

CRITIQUE : Réalisé par Richard Donner (*Superman*) qui signait là son premier film, *La malédiction,* usant des classiques poncifs du genre, les met en place au fil d'un scénario progressant habilement, sans jamais négliger un authentique souci de qualité. S'amorçant lentement à travers un cadre familial serein et conventionnel, le film parvient à faire oublier certaines de ses invraissemblances, et parvient insidueusement à nous captiver, puis à nous terrifier, par ses oppositions de situations (la fête d'anniversaire de Damien qui s'achève sur la pendaison de la gouvernante). En effet, la banalité du confort quotidien se voit irrésistiblement brisée par des séquences (empalement, morsures, décapitation) d'où émane un rare parfum de souffre. D'une facture élégante, *The Omen* ne cède jamais aux effets faciles, portant un soin tout particulier aux relations psychologiques de ses personnages, et aux conditions d'exception dans lesquelles ils se retrouvent (la superbe et terrifiante scène du cinémetière étrusque, tournée en studio) ou dont ils sont témoins (Gregory Peck impuissant, contemplant l'extraordinaire défénestration de David Warner). Une interprétation sobre et efficace renforce notre conviction en cette fatale malédiction dont on peut lire les futurs échos sur l'énigmatique visage de Damien, sur lesquel s'achève le film... Copie excellente.





MORSURES

(Nightwing) U.S.A. 1979. ***Interprétation :*** *Nick Mancuso, David Warner, Kathryn Harrold.* ***Réalisation :*** *Arthur Hiller.* ***Durée :*** *1 h 41.* ***Distribution :*** *GCR.*

SUJET : « Dans une réserve indienne de l'Arizona, animaux, puis humains, sont retrouvés porteurs de profondes morsures et totalement vidés de leur sang. Duran, le jeune shériff adjoint, va tenter de déceler la nature de ce fléau qui trouve peut-être ses origines dans des traditions ancestrales... »

CRITIQUE : Conjuguant avec audace plusieurs thèmes (science, vampirisme, superstitution), qu'il met en scène avec un judicieux dosage, *Morsures* se distingue particulièrement par le mystère et l'ambiguïté sur lesquels repose le scénario inspiré du best-seller de Martin Cruz Smith, qui collabora également à l'adaptation cinématographique. A l'instar de *Wolfen,* le film d'Arthur Hiller juxtapose et oppose deux civilisations (américaine et indienne) se côtoyant sans parvenir à se comprendre. L'une repose sur sa technologie, tandis que l'autre est toute empreinte de ses traditions ancestrales sur lesquelles sont bâties ses plus ferventes croyances. Etayé par l'apparition massive de chauves-souris porteuses de la fièvre bubonique, *Morsures* soulève le problème de la survie d'une nation et de ses traditions (sauvegarde de son territoire), faisant intervenir la magie et les terreurs d'un autre temps.

Renforçant l'intérêt du film, quelques passages spectaculaires (attaque des chauves-souris, apparition de sorcier, l'antre des vampires) ponctuent ce récit clos par une remarquable séquence finale, mêlant onirisme et réalité avec talent, et laissant planer un doute définitif dans l'esprit du spectateur...

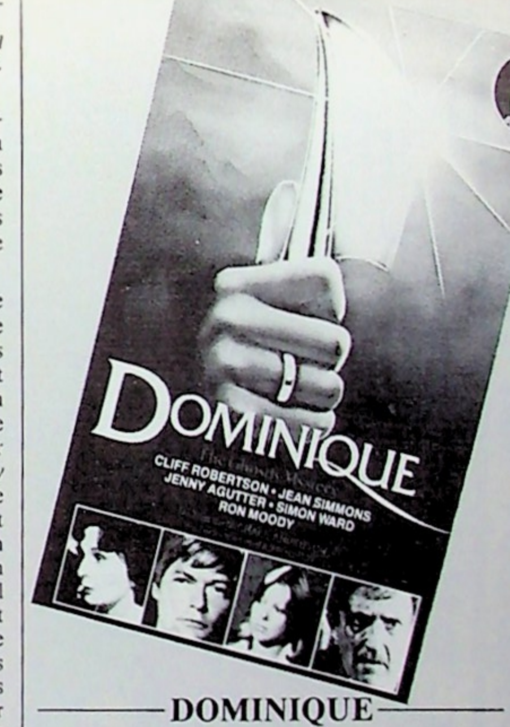
HUMONGOUS

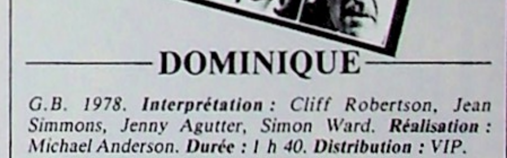
U.S.A. 1981. ***Interprétation :*** *Janet Julian, David Wallace.* ***Réalisation :*** *Paul Lynch.* ***Durée :*** *1 h 33.* ***Distribution :*** *Polygram Vidéo».*

SUJET : « Partis pour une promenade en bateau, cinq jeunes gens échouent, après un accident, sur une île mystérieuse, dont ils apprennent qu'elle n'est habitée que par une vieille femme et sa meute de chiens. Mais ils découvriront une réalité terrifiante avant que l'île ne devienne leur tombeau... »

CRITIQUE : Réalisé par l'auteur de l'insipide *Prom Night, Humongous,* s'il ne se distingue guère par l'originalité de son scénario (commis par le même William Gray), se révèle cependant un film attachant, bénéficiant d'une mise en scène soignée et d'une interprétation fort juste des deux protagonistes féminines. Démarrant sur un flash-black (à la manière de *Rosemary Killer*), *Humongous* s'ouvre sur une révoltante scène de viol, s'achevant avec l'égorgement (sanglant et violent) de son auteur par le chien déchainé de la victime. Commence alors un envoûtant et poétique générique sur lequel s'esquissent les photos d'un album montrant principalement une jeune femme entourée d'une meurte de bergers allemand. Dans ces images réside la réponse à la terrrifiante entité dont les jeunes gens deviendront la proie au terme de leur voyage. Un rythme lent et inquiétant renforce le suspense, parfois rompu par d'horribles séquences (corps suspendus à des crocs de boucher, dos brisé par les bras du monstre, gros plan d'une tête broyée de la même façon) s'enchainant jusqu'à la tragique conclusion.

Un modeste produit dépourvu de prétentions, mais non d'attraits, malgré sa trame conventionnelle et sa photographique quelque peu sombre...





DOMINIQUE

G.B. 1978. ***Interprétation :*** *Cliff Robertson, Jean Simmons, Jenny Agutter, Simon Ward.* ***Réalisation :*** *Michael Anderson.* ***Durée :*** *1 h 40.* ***Distribution :*** *VIP.*

SUJET : « Dominique Ballard, dont les nerfs ont été vivement ébranlés par un accident, devient chaque jour plus dépressive. D'étranges manifestations viennent la hanter dans sa demeure tandis que sa raison vacillante la conduit à soupçonner son époux... »

CRITIQUE : Délaissant les réalisations d'importance (*L'âge de cristal, Orca, Chroniques martiennes*) qu'il n'est visiblement jamais parvenu à maitriser totalement, Michael Anderson semble avoir trouvé avec *Dominique* le registre qui convenait le plus justement à son expression technique et artistique. Bénéficiant d'un scénario diaboliquement ingénieux agissant à la manière d'un piège mortel, *Dominique* se joue habilement des nerfs du spectateur qu'il se plait à manipuler, erigeant un suspense sans faille, aboutissant à une conclusion totalement déconcertante. Auréolée de poésie et de mystère, cette réalisation dotée d'un raffinement extrême baigne dans un climat d'épouvante onirique réhaussé par la magnifique photographie de Ted Moore, privilégiant l'image qui recèle toute l'énigme de ce récit. Servi par une talentueuse palette de comédiens parmi lesquels se distingue l'inquiétant visage de Simon Ward, *Dominique* possède tous les critères de qualité et en font un film envoûtant, riche de multiples attraits qui ne laisseront aucun spectateur indifférent. Copie et duplication bonnes.

Quand la télévision française a du génie!

SUITE DE LA PAGE 69

Oui, c'était celui de la nouvelle, écrite durant ces années. On s'est précisément posé la question, avec le réalisateur, de savoir s'il fallait la réactualiser ou pas, et finalement, on a opté pour la fidélité à cette époque. Ce qui m'a étonné dans ce récit, c'est que, si on le lit attentivement, l'on constate qu'il s'agit presque d'une description d'une explosion nucléaire en fin de compte, parce qu'il y a un dégagement de chaleur, une lueur aveuglante, des gens qui s'écroulent par terre... C'est ça qui m'avait marqué car j'ai constaté qu'une fois de plus les écrivains fantastiques étaient des visionnaires ! J'ai également inventé deux ou trois petits évènements extérieurs, comme la panne d'électricité. La seule chose que le réalisateur ait modifié, c'est le tutoiement des personnages, plus naturel dans le cadre d'une agence de presse.

Pourquoi la télévision et non le cinéma ?

J'ai tout de suite pensé à la TV, d'abord parce que je trouve qu'il n'y a pratiquement jamais de fantastique, et qu'en outre ce type de fantastique s'y prêtait parfaitement. Il ne choque pas trop les gens : ceux qui ne sont pas des fans peuvent être amenés à s'intéresser à cette histoire de par sa lente progression. Il n'y a, enfin, pas d'effets spectaculaires, donc cela ne revient pas trop cher pour une émission ne disposant pas d'un budget énorme.

Vous êtes familier du « Petit Théâtre » ?

Oui, je suis un téléspectateur assidu, mais ils n'avaient jamais encore abordé le fantastique, c'est pour cette raison qu'il me semblait intéressant de leur proposer ce sujet, nouveau pour eux. Ce qui m'a paru original, dans cette adaptation, c'est que le fantastique passe d'abord par la jeune femme. Elle ne comprend pas ce qui lui arrive, mais elle le ressent profondément, sans s'en rendre compte elle est beaucoup plus près des choses paranormales. L'angoisse naît d'abord par elle.

Votre scénario sur Bram Stoker met-il l'accent sur sa vie ou la genèse de « Dracula » ?

Les deux. Je pense que cela ferait un très bon film TV. Si le projet n'aboutit pas, je le proposerai évidemment au cinéma.

Quelles furent vos sources d'informations ?

J'ai lu énormément de choses sur le sujet, des livres sur les rosicruciens, les sociétés secrètes, la mythologie des pays de l'Est. Le seul ouvrage sur Bram Stoker est dû à l'auteur Harry Ludlam. Malheureusement, il a totalement évincé l'aspect ésotérique du personnage, à aucun moment il ne mentionne son appartenance à la « Golden Dawn », or, c'est une des rares choses qu'on connaît de lui ! La seule biographie de Stoker n'en parle pas ! Et pourtant, il y avait une foule de choses à raconter. Tout ceci pourrait passionner les amateurs de fantastiques aussi bien que les néophytes.

Qu'est-ce qui a conduit Bram Stoker à se pencher sur les vampires ?

On a dit qu'à une certaine époque il aurait rencontré de *vrais* vampires à Londres ! En fait, il y avait toute une mode, à cette époque, où l'on voyait partout des gens se promener dans la grande capitale britannique en revendiquant leur appartenance au monde des ténèbres ! Je pense que son entrée à la « Golden Dawn » a été déterminante. Et puis, il s'est documenté dans les bibliothèques, a rencontré un personnage bizarre, dont on ne sait pas grand'chose non plus, un professeur de langues orientales très versé dans l'ésotérisme et les religions anciennes, et c'est par lui qu'il a obtenu tous les renseignements, sur lesquels il a brodé.

Vous êtes-vous penché sur le personnage historique ?

Un peu, mais pas tellement, car c'est le côté fantastique de l'histoire de Dracula qui me séduit. Il est vrai que le personnage réel est intéressant, mais pas suffisamment pour moi.

Pourquoi, selon vous, cette fascination se perpétue-t-elle à travers les générations ?

Hollywood y a certes beaucoup contribué et le livre est également un best-seller mondial. Mais pour moi, Dracula est le plus beau mythe de la littérature et du cinéma. Je relis le roman périodiquement, au mois une fois par an, et je ne m'en lasse pas. Son charme est tellement puissant. Seulement voilà : c'est vrai que Bram Stoker a eu un coup de génie, mais à ce point... cela peut entraîner une question. Qui avait-il derrière cela ? Parce que c'est vraiment le seul ouvrage passionnant de son auteur, qui a pourtant écrit des dizaines de romans...

« Le joyau des 7 couronnes » n'était pas très bon, par exemple...

Au niveau de l'écriture, non, mais l'histoire est assez forte. J'aime d'ailleurs beaucoup les écrivains irlandais. « Carmilla » était superbe ! Il y a un autre livre de Sheridan le Fanu, très beau, qui vient d'être réédité dans l'excellente collection des Nouvelles Editions Oswald : « Le Mystérieux Locataire ». Le goût du fantastique de Stoker vient probablement de sa mère, parce que, comme il a été malade pendant toutes ses années d'enfance, étant resté couché jusqu'à l'âge de 8 ans, sa mère lui racontait des histoires, de vieilles légendes irlandaises. Son intérêt étant parti de là, je fais démarrer mon scénario durant cette période, pour suivre ensuite sa vie chronologiquement, sa rencontre avec le comédien Henry Irving, l'entrée à la « Golden Dawn », tous les évènements marquants de son existence. J'ai essayé de raconter un peu les rapports créateur/créature, à tel point qu'à un moment donné on se demande si ce n'est pas Dracula qui prend possession de Stoker au lieu du contraire !

C'est du pur fantastique !

Oui, mais j'ai été scandalisé par une chose : quand j'ai présenté ce projet à la TV, j'ai lu une note de lecture. On rejettait en bloc toutes les affirmations que je faisais, disant que l'on se demande vraiment comment j'ai bien pu inventer des choses pareilles, telle son appartenance à cette société secrète ! Or, c'est de notoriété publique ! Je trouve cela ridicule...

Y-a-t-il toujours une sorte de barrage à la TV pour le fantastique ?

Oui, mais pas seulement à la TV, en général. Heureusement, grâce aux Festivals du Fantastique, les gens ont été forcés d'ouvrir les yeux quelque peu. D'ailleurs, c'est aussi ça qui a fait pencher la balance pour « Dépêche de nuit », parce que, dans ma note d'intention, je le signalais.

Mais la TV est-elle néanmoins un bon support pour le fantastique ?

Oui, je le crois, surtout avec la proximité du cable, de Canal Plus, etc. Ils auront besoin de programmes, et c'est le moment où jamais de foncer dans un genre « neuf » pour les téléspectateurs. Pourtant il y a eu dans le passé, des choses superbes. Je me souvient de *« La redevance du fantôme »*, avec Marie Laforêt précisément, en 1965. Il s'agissait de l'adaptation d'une pièce de Henry James : un père croit avoir tué sa fille, et le fantôme de celle-ci revient le faire chanter, en lui demandant de l'argent pour payer sa faute... En fin de compte, il s'agit d'une machination, la fille n'est pas morte, mais elle a trouvé ce moyen pour réclamer de l'argent à son père. Marie Laforêt était vraiment géniale, on y retrouvait une ambiance identique à celle du *« Tour d'écrou »*. D'ailleurs, selon moi, la meilleure version de ce dernier récit fut également une production télévisée française, tournée voici une dizaine d'années, avec Marie-Christine Barrault, Suzanne Flon et Robert Hossein. C'était génial — et cela prouve bien que l'on peut faire des choses extraordinaires à la télévision française !

Quels sont vos projets ?

Je cherche un éditeur pour un recueil de mes nouvelles, et je prépare un court-métrage fantastique qui se tournera au mois de juin, pour lequel je suis scénariste dialoguiste. Il sera réalisé par un jeune metteur en scène, Frédéric Petit. Cela s'intitule *Lunes*, et c'est une histoire étrange, difficile à écrire, où je fais intervenir le mythe d'Hécate, déesse de la lune.

Le fantastique psychologique est-il votre registre, ou vous censurez-vous parfois ?

Je n'aime pas trop la boucherie, où la moindre chose est prétexte à déverser du sang, cela ne m'attire pas. Je préfère l'angoisse, celle d'un Jean Ray. Il y a une pièce que je vais proposer bientôt, et que j'ai écrite voici trois mois, intitulée : *Café Shangaï*. L'histoire est celle d'un scénariste en panne d'inspiration, dont le rêve est d'écrire un sujet sur les stars du cinéma. Un soir, il rencontre une femme qui lui dit avoir été une grande vedette dans les années 30. Elle lui raconte sa vie, et déclare avoir tourné dans un film qui s'appelle *Café Shangaï*, qui fut le grand film de sa vie. Elle lui décrit une foule de choses, puis s'en va. A la fin, le jeune homme se rendra compte que cette femme vient de mourir. En fait, elle est morte la veille du jour où il l'a rencontrée ! C'est une femme qui avait 70 ans, et qui a toujours tenu des emplois de second rôle à l'écran. En réalité, c'est un dédoublement de personnalité de la comédienne, qui cherchait quelqu'un pour lui raconter cette histoire, une histoire qu'elle n'a jamais vécue puisqu'elle n'a jamais été une star du cinéma. C'est lui, qui, en écrivant ce sujet, lui rendra la gloire qu'elle n'a jamais eue...

Propos recueillis par
Alain Schlockoff et Cathy Karani

CRITIQUE CRITIQUE CRITIQUE CRITIQUE CRITIQUE CRITIQUE

Quelque part dans la nuit new-yorkaise, en haut d'un building, défilent des kilomètres de papier perforé, seuls témoins de différents messages télégraphiques qui, des quatre coins du monde, aboutissent à ce petit bureau de rédaction où l'employé, inlassablement, s'applique à les transcrire. Dans le bureau contigü, indifférents à cette longue veille semblable à tant d'autres, Ariel et Olivier attendent, sans trop y croire, l'information qui pourrait les sortir de leur léthargique routine.

Voilà mis en place le décor et les protagonistes de cette remarquable et surprenante Dépêche de nuit. *Banalité du lieu clos et d'un dialogue laissant le spectateur dans la même attente fébrile que les personnages, celle d'un événement extraordinaire. Et puis, brusquement la mystérieuse dépêche de Xébico arrive enfin, décrivant un étrange et lourd brouillard enveloppant toute chose d'une chappe d'angoisse.*

Dès lors, l'attention du spectateur ne cessera plus d'être requise par cette irrésistible ascension vers la terreur que vont engendrer les différents messages transmis par Xébico. Ascension traduisant celle du terrifiant brouillard et de l'odeur pestilentielle qui l'accompagne et qui, plus qu'un lointain écho, deviendront rapidement une réalité aussi tangible que dramatique pour les deux héros découvrant avec une horreur égale à la nôtre que « cela n'arrive pas qu'aux autres » !

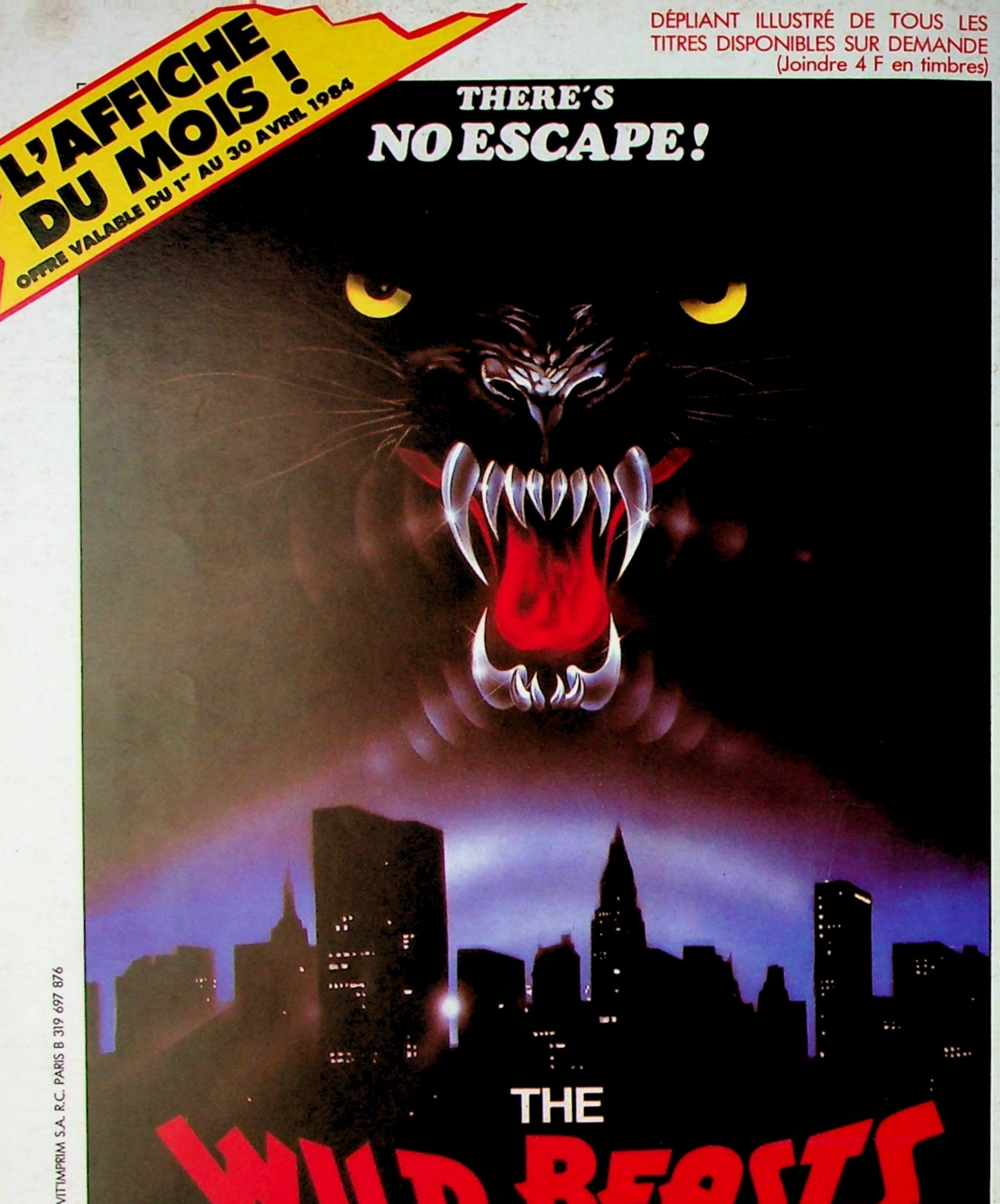
Adapté d'une très brève nouvelle américaine, le scénario s'enrichit d'un personnage (Ariel) et d'une progression haletante, inexistante à l'origine, conférant à ce mini-téléfilm une étonnante crédibilité qui faisait défaut au texte. Très efficacement et sobrement mis en scène, Dépêche de nuit *se distingue par l'interprétation des deux comédiens dont le naturel confère une remarquable crédibilité au récit subtilemnt imprégné de l'atmosphère des années 30, grâce à quelques petites touches (costumes, décors, musique) forts convaincantes.*

Une « fantastique » et prometteuse surprise offerte par la Télévision, propice à confirmer que la richesse du talent ne se mesure ni en temps ni en budget illimités !

C.K.

Fiche technique. France, 1983. *Production :* Antenne 2. *Prod. :* Madeleine Dupalet, chargée du « Petit Théâtre » par Marc de Florès, chef de l'unité Théâtre et Musique. *Réal. :* Joseph Lewartowski. *Scén. :* Alain Pozzoli, d'après la nouvelle de H.F. Arnold, « The Night Wire », publiée dans le recueil des « Meilleurs récits de Weird Tales » (J'ai lu, n° 579). *Décors :* Michel Millecamps. *Photo :* Jean-Paul Rabier. *Int. :* Olivier Granier, Ariel Semenoff. Tourné dans le Studio 4 d'Antenne 2 en décembre 83. 30 mn.


SUIVEZ LES AVENTURES DE
"ROCKETEER"
DANS
SPECIAL U.S.A
ACTION
ANGOISSE
AMOUR
EN VENTE
A PARTIR
DU 5 AVRIL



PROFITEZ DE CETTE OFFRE EXCEPTIONNELLE.
Adressez votre commande et votre règlement
de 49 F + 13 F de port soit **62 F** par chèque ou mandat lettre
à **VIT'DIFFUSION BP 317 - 75624 PARIS CEDEX 13**